

SYMPOSION

PHILOSOPHISCHE SCHRIFTENREIHE

Jürgen Walter

SPRACHE UND SPIEL
IN
CHRISTIAN
MORGENSTERN'S
GALGENLIEDERN

VERLAG KARL ALBER FREIBURG/MÜNCHEN

Sprache und Spiel als Ursprung der Poesie — die vorliegende Arbeit ist ein Versuch, an Christian Morgensterns „Galgenliedern“ dichterische Sprache in ihrem ursprünglichen Spielcharakter exemplarisch zu beobachten. Ausgangspunkt ist dabei Morgensterns eigentümliche, hinter der Dichtung der „Galgenlieder“ stehende Erfahrung der Sprache und des Spiels: von der Grundsituation des weltbildenden Sprachspieles her wird sichtbar gemacht, wie sich in diesen Gedichten aus der Sprache selbst und als Spiel eine eigene poetische Welt konstituiert. Dieser sich in einem ganz elementaren Sinne und in der Spielstimmung der Heiterkeit vollziehenden Entfaltung einer autonomen Sprach-Spiel-Welt geht die Arbeit im einzelnen nach und stellt sie gleichzeitig in einen größeren

ook

sented by

rris, M.D.

ber, 1966

IS COLLEGE

JÜRGEN WALTER
SPRACHE UND SPIEL
IN CHRISTIAN MORGENSTERN'S GALGENLIEDERN

SYMPOSION

PHILOSOPHISCHE SCHRIFTENREIHE
HERAUSGEGEBEN VON MAX MÜLLER,
BERNHARD WELTE, ERIK WOLF

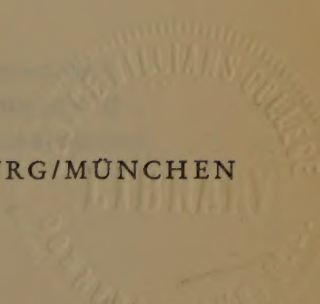
VERLAG KARL ALBER FREIBURG/MÜNCHEN

JÜRGEN WALTER

SPRACHE UND SPIEL
IN CHRISTIAN
MORGENSTERN'S
GALGENLIEDERN

108617

VERLAG KARL ALBER FREIBURG/MÜNCHEN



SYMPOSION 21

Alle Rechte vorbehalten — Printed in Germany

© Verlag Karl Alber GmbH Freiburg/München 1966

Gesamtherstellung: Herder Druck Freiburg im Breisgau 1966

Bestellnummer 47142

INHALT

A. FRAGE- UND AUFGABENSTELLUNG	9
1. Methodischer Ansatz	10
2. Abgrenzung	12
3. Der Aufriß der Untersuchung	14
B. DIE GRUNDSITUATION	16
I. <i>Die Erfahrung der Sprache</i>	16
1. Die „andere Welt“ der Galgenlieder	16
a) Das Staunen als Welterfahrung	17
b) Das Gefüge der Dingwelt	18
c) Die Destruktion der gewohnten Welt	21
d) Der Einbruch des gewohnten Raumes	25
2. Welt und Sprache	27
a) Die Dinge und das menschliche Dasein	27
b) Das Ding-Wort	32
c) Die Sprache	34
d) Die Sprachkritik und ihre Grenzen	40
3. Die Entfaltung einer sprachlichen Eigenwelt	43
a) Die Inkongruenz von Ding- und Sprachraum	43
b) Die „andere Welt“ als Eigenwelt der Sprache	44
c) Die „absolute“ Sprache	46
II. <i>Das Erlebnis des Spiels</i>	47
1. Die Phantasie	48
2. Das Phänomen des Spiels	52
3. Das Spiel als unmittelbarer Ursprung der Galgenlieder	55
III. <i>Das Sprach-Spiel</i>	57
1. Das Spiel der Sprache	57
2. Die Entfaltung der Sprach-Spiel-Welt	60
C. DIE SPRACH-SPIEL-WELT	63
I. <i>Das Spiel der Sprachbedeutungen</i>	63
1. Die Entfaltung des bildlichen Ausdrucks	63
2. Das Spiel der Homonyme	69

3. Umdeutungen und Bedeutungswandel	72
4. „Etymologie“ und falsch angesetzte Grammatik	76
5. Bedeutungslose Worte	78
<i>II. Das Spiel der Sprachelemente</i>	<i>82</i>
1. Das Reimspiel	82
2. Das Klangspiel	86
3. Sprachrhythmische Spiele	90
4. Wiederholung und Gleichklang. Sprachornament und Arabeske	93
<i>III. Der Aufriß der einzelnen Sprach-Spiel-Welten</i>	<i>98</i>
1. Die Galgenberg-Welt	99
2. Die Mond-Welt	101
3. Gingganz und Palma Kunkel	102
4. Die Welt Palmströms	105
D. VERSUCH EINER LITERARHISTORISCHEN STANDORTBESTIMMUNG	111
<i>I. Abgrenzung gegen die Zuordnung zu scheinbar gleichgerichteten Literaturströmungen</i>	<i>112</i>
1. Die Literatur des Grotesken	112
2. Literarischer Manierismus	116
3. Die Literatur des Komischen und des Humors	117
<i>II. Aufriß einer Tradition der Galgenlieder</i>	<i>119</i>
1. Das Sprachspiel in vor- und unliterarischen Formen	119
a) Das Kinderlied	119
b) Eulenspiegel	122
c) Der Nonsense	123
2. Literarische Erscheinungen des Sprachspiels	125
a) Johann Fischart	125
b) Die Barocklyrik	129
c) Clemens Brentano	133
d) Der Dadaismus und Hans Arp	138
<i>III. Ergebnisse</i>	<i>146</i>
E. SCHLUSSBETRACHTUNG	151
Die Sprachwelt der Galgenlieder Christian Morgensterns und die Bildwelt Paul Klees	151
<i>Literaturverzeichnis</i>	<i>161</i>

Die Sprache ist Delphi.

Novalis

Ob man mit grünen, lila und blauen Steinen spielt oder ob man dichtet, das ist ganz dasselbe.

*Else Lasker-Schüler
in einem Brief an Karl Kraus*

A. *Frage- und Aufgabenstellung*

Sprache und Spiel — die Worte weisen in den Ursprung aller Poesie: dichterisches Sagen ist in der Spielsphäre geboren und bleibt, solange es echt und sich selber treu bleibt, in ihr zu Hause. „Dichtung ist zunächst eine in sich geschlossene Spielsphäre, eine völlig eigene Welt mit ihren eigenen Gesetzen, unterschieden von aller Realität.“¹ „Sie steht jenseits vom Ernst, auf jener ursprünglichen Seite, wo das Kind, das Tier, der Wilde und der Seher hingehören, im Felde des Traums, des Entrücktseins, der Berauschtigkeit und des Lachens.“² In frühen Stadien der Kultur sind solche Berührungen von Kunst und Spiel deutlich sichtbar und faßbar, in späteren Epochen können sie oftmals der Dichtung selbst und auch ihrer Auslegung hinter anderen Anliegen und Ansprüchen aus dem Blick kommen. Der unbedingte Ausweis echter Dichtung sind aber nicht ernsthaftes Anliegen und Bedeutsamkeit, sondern das Leben im Spielraum einer eigenen Welt. Künstlerisches Sich-Äußern im Wort muß nicht primär einem Zweck oder einer Idee entspringen, die außerhalb des Gesagten selbst zu suchen sind, es muß nicht einmal primär der Mitteilung sinnbezogener Gehalte dienen, sondern es entspringt wesentlich einem allein in sich selber sinnvollen Spiel. Als Spiel aber berührt es nicht jeweils nur Verstand, Schönheitsgefühl oder Ethik, sondern Fundamentaleres: das Wesen des Menschen selbst, der sprechend und spielend sich und seine Welt erfährt.

Aus diesem weitesten Horizont möchte die Intention der vorliegenden Arbeit verstanden sein. Sie ist eine Einzelinterpretation der „Galgenlieder“ Christian Morgensterns. An diesen „jenseits vom Ernst“ stehenden Gedichten soll dichterische Sprache in ihrem ursprünglichen Spielcharakter beobachtet werden.

Die in den Zitatbelegen innerhalb des Textes verwendeten Abkürzungen bedeuten:

- G = Chr. Morgenstern, *Alle Galgenlieder*, Wiesbaden 1947.
ST = Chr. Morgenstern, *Stufen*, München 1946.
B = Chr. Morgenstern, *Ein Leben in Briefen*, Wiesbaden 1952.

¹ Wolfgang Kayser, *Die Wahrheit der Dichter*, Hamburg 1959, S. 54.

² Johan Huizinga, *Homo Ludens*, Hamburg 1956, S. 118.

1. Methodischer Ansatz

Die „Galgenlieder“ erschienen erstmals im Jahre 1905. Im Jahre 1910 folgte die Sammlung „Palmström“, nach dem Tode des Dichters wurden die Sammlungen „Palma Kunkel“ und „Ginggan“ 1916 bzw. 1919 von Margareta Morgenstern herausgegeben. Eine Gesamtausgabe dieser vier Bücher erschien im Jahre 1933, um weitere 15 Gedichte aus dem Nachlaß vermehrt, unter dem Titel „Alle Galgenlieder“. Sie wurde 1938 nochmals erweitert und ist in einem unveränderten Neudruck von 1947 dieser Arbeit zugrunde gelegt³.

Im Jahre 1941 erschien dann aber aus dem Nachlaß Morgensterns noch ein weiteres Buch mit dem Titel:

Das aufgeklärte Mondschaft. 28 Galgenlieder und deren gemeinverständliche Deutung durch Jeremias Mueller, Dr. phil.⁴

Es ist dies nichts anderes als ein schon vom Dichter selbst verfaßtes Stück Sekundärliteratur, eine Interpretation der Galgenlieder, die zu eigenartigen Ergebnissen gelangt: das bekannte Galgenlied „Ein Knie geht einsam durch die Welt...“ wird hier beispielsweise von einem — wie es heißt — tieferen Bedeutungsgehalt her sichtbar gemacht als „das rastlose Schreiten des guten Prinzips nach sich selbst“. Das Lied vom „Raben Ralf, dem niemand half“ wird aufgeschlüsselt als eine Charakterisierung der Sozialdemokratie, die „Mitternachtsmaus“ ist in Wahrheit die sittliche Weltordnung, der wortlose Vers „Fisches Nachtgesang“ muß nur folgerichtig als das „tiefste deutsche Gedicht“ gelten. Dazu werden pedantisch-sachliche Erklärungen gegeben wie „Mondschaft = Mundschaf = etwa Sancta Simplicitas (Heilige Einfalt)“, und die seltsame Handlung um den schlitshuhfahrenden Seufzer, der erglühend stehenbleibt und unter dem die Eisbahn einsmilzt, erklärt sich selbstverständlich und einleuchtend aus der einfachen Tatsache, „in Wirklichkeit wird der Gute in ein Fischloch gefahren sein“.

Man sieht: Witz, parodistische und karikaturistische Schärfe dieser Deutungen des Dr. Jeremias Mueller entspringen einem Mißverhältnis von Interpretation und interpretiertem Objekt: eine ursprüngliche Unsinnigkeit der Galgenlieder wird durch eine erklärende pseudowissenschaftliche Einsinnigkeit nur potenziert, ihr eigentlicher Uernst erscheint in der Perspektive ernster Sachlichkeit nur deutlicher. Die Verflechtung von Sinn und Unsinn scheint unauflöslich und mündet ins Absurde.

³ Wenn im folgenden der Übersichtlichkeit und der Einfachheit halber allgemein von den Galgenliedern die Rede ist, so ist jeweils die Gesamtheit der vier einzelnen Bände gemeint. Wenn in einigen Fällen dagegen in einem engeren Sinne die ursprüngliche Sammlung der „Galgenlieder“ gemeint ist, so ist darauf besonders verwiesen.

⁴ Christian Morgenstern, Das aufgeklärte Mondschaft, Leipzig 1941. Dieses Buch ist eine erweiterte Neuauflage von Chr. Morgenstern, Über die Galgenlieder, Berlin 1921.

Die eigenartige Tatsache, daß schon vom Dichter selbst in der Form der Karikatur und Parodie eine Interpretation vorliegt, zwingt jede literaturwissenschaftliche Bemühung um die Galgenlieder vorweg vor die entscheidende Frage, ob sie nicht grundsätzlich in einer gleichen Situation steht und zwangsläufig nur auf anderen Wegen und Umwegen zu gleichen letztlich unfruchtbaren und unsinnigen Ergebnissen führen muß. Sie muß sich fragen, ob ihr nicht von vornherein jeder Boden schon entzogen ist. Eine Antwort darauf kann nur die grundlegende Klärung des methodischen Ansatzpunktes geben.

Der Ansatz der „Morgenstern/Muellerschen“ Interpretation läßt sich am besten und deutlichsten mit der ganz einfachen Fragestellung umreißen: was will der Dichter mit seinen Dichtungen eigentlich sagen? Das Ziel dieses Ansatzes ist Erklärung und Deutung. Er setzt fraglos voraus, daß die Galgenlieder jeweils eine ganz bestimmte inhaltliche Bedeutung und Aussage haben und daß sie nach Bedeutungsgehalt, Sinn und Absicht aufgeschlüsselt werden können. Aber aus seinen absurden Ergebnissen wird deutlich ersichtlich, daß eine auf Bedeutsamkeit und tieferes Anliegen ausgerichtete Interpretation diese Gedichte nicht trifft. Die karikaturistische und parodistische Verzerrung ihrer wissenschaftlichen Auslegung muß einem falschen methodischen Ansatz entspringen, der im Buchtitel schon mit dem Wort „Deutung“ angegeben ist.

Eine Untersuchung, die dagegen zu sinnvollen Ergebnissen führen soll, hat sich methodisch anders zu orientieren: ihre Fragestellung kann sich nicht auf Herausarbeitung und Erklärung dessen richten, was die Galgenlieder sagen wollen, sondern nur auf das, was sie sind. Sie kann nicht eine verborgene dichterische Absicht deuten wollen, sondern muß sich darauf beschränken, Grundlagen und Gefüge dieser Dichtungen sichtbar zu machen. Vorausgesetzt wird dabei weder ein hinter der Dichtung stehendes Anliegen noch ein versteckter Zweck, sondern nur das Faktum, daß es sich hier um in sich sinnvolle Sprachgebilde und um eine echte Möglichkeit dichterischer Gestaltung handelt.

Auf diesen Weg ist die Untersuchung nicht nur durch die absurden Deutungen des Dr. Mueller verwiesen, sondern auch durch andere, briefliche Äußerungen Morgensterns. So beantwortet er einmal die immer wieder an ihn gestellte Frage, was er mit den Galgenliedern eigentlich bezweckt habe, mit der einfachen Forderung, „sich wirklich Rechenschaft von dem Vorhandenen zu geben“ (B S. 402). „Die Art der Anschauung, der Empfindung, der Geistigkeit, aus der sie hervorgegangen sind“ (B S. 404), muß nachempfunden und zu begreifen versucht werden.

Das alles aber bedeutet mit anderen Worten: eine literaturwissenschaftliche Untersuchung der Galgenlieder fordert von ihrem Objekt her in aller Schärfe einen methodischen Ansatz, wie ihn Emil Staiger dem Sinne nach formuliert hat: beschreiben statt erklären! Untersuchung der Dichtung selbst, nicht dessen, was dahinter liegt⁵.

⁵ Emil Staiger, *Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters*, Zürich 1953, S. 13.

2. Abgrenzung

Eine umfassende Einzelinterpretation der Galgenlieder wird hier zum erstenmal vorgelegt. Die bisherige wissenschaftliche Literatur über die Galgenlieder, die von Leo Spitzers frühem Aufsatz aus dem Jahre 1918 bis zu Wolfgang Kayzers Herausarbeitung der Sprachgroteske reicht, ist in Ansatzpunkten und Ergebnissen wesentlich anders orientiert. Im Überblick läßt sie sich in drei große Gruppen ordnen:

Eine erste Gruppe bespricht die Galgenlieder jeweils im Rahmen einer Untersuchung des Morgensternschen Gesamtwerkes meistens mit dem ausdrücklichen Versuch, diese „herausfallenden“ Dichtungen in irgendeine Übereinstimmung mit dem „eentlichen“ Schaffen des Dichters zu bringen. Hierher gehören die für jede Beschäftigung mit Morgenstern grundlegenden Arbeiten:

Michael Bauer, Christian Morgenstern. Leben und Werk. München 1933.

Paula Dietrich, Weltanschauungsentwicklung in der Lyrik Christian Morgensterns. Diss., Köln 1925.

Bernhard F. Martin, Christian Morgensterns Dichtungen nach ihren mystischen Elementen, Weimar 1931.

Albert Mack, Christian Morgenstern, Welt und Werk. Diss., Zürich 1930.

Friedrich Hiebel, Christian Morgenstern. Wende und Aufbruch unseres Jahrhunderts, Bern 1957.

Eine zweite Gruppe setzt sich aus verschiedenen kleineren Aufsätzen zusammen, die jeweils eine Seite dieser Gedichte aus einem ganz bestimmten Blickwinkel und an einzelnen herausgegriffenen Beispielen beleuchten:

Friedrich Stählin, Morgensterns Spiel mit der Sprache, 1950⁶.

H. A. Fiechtner, Palmströms Kehrseite, 1953.

C. F. von Weizsäcker, Entepente und die abstrakte Kunst, 1952.

W. Bökenkamp, Christian Morgenstern, poète d'humour surréaliste, 1954.

Viktor Klemperer, Christian Morgenstern und der Symbolismus, 1928.

B. Q. Morgan, The superior nonsense of Christian Morgenstern, 1938.

Paul Forchheimer, Zu Morgensterns „Steinachs“, 1939.

Th. C. van Stockum, Christian Morgenstern en zijn Galgenlieder, 1950.

Albrecht Goes, Der Gaul, Eine Interpretation, 1952.

Und eine dritte Gruppe bilden schließlich Untersuchungen, die die Galgenlieder ausschließlich aus der übergreifenden Sicht des Grotesken zu bestimmen suchen:

⁶ Ausführliche Angaben siehe Literaturverzeichnis.

Leo Spitzer, Die groteske Gestaltungs- und Sprachkunst Christian Morgensterns, 1918.

Mally Untermann, Das Groteske bei Wedekind, Thomas Mann, Heinrich Mann, Morgenstern und Wilhelm Busch, 1929.

Ludger Vieth, Beobachtungen zur Wortgroteske, 1931.

Herbert Schönfeld, Über Christian Morgensterns Grotesken, 1932.

Wolfgang Kayser, Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung, 1960.

Alle diese Arbeiten sind sich untereinander und auch mit der vorliegenden Untersuchung im Grunde über eine Sache einig: daß in den Galgenliedern in irgendeiner Form der Sprache selbst eine bestimmte, entscheidende Rolle zukommt. In welcher Weise sie diese Rolle sehen, was sie als Absicht, Zweck oder Anliegen des Dichters dahinter vermuten, macht die Unterschiedlichkeit ihrer Ergebnisse aus. Sie reichen — um einige wesentliche herauszugreifen — vom höheren Blödsinn (Morgan) über die Parodie, Satire, Karikatur (Klemperer, innerhalb des Grotesken auch Spitzer) bis zur Mythosersatzbildung (Martin), zum seelischen Therapeutikum eines Mystikers (Hiebel), zur surrealistischen Dichtung (Bökenkamp) und zur Sprachgroteske (Kayser).

Keine dieser Arbeiten aber hat es bisher versucht, die eigentümliche Spracherfahrung, die sich offensichtlich in den Galgenliedern ausspricht, herauszuarbeiten. Keine hat es auch versucht, deren eigene, wie Morgenstern selbst sagt, „in sich nirgends unlogische, nirgends unkonkrete Welt“ (B S. 405) darzustellen. Es gibt keinen wirklich umfassenden Interpretationsversuch, der diese „Wortkunst“ sozusagen als solche ernst genommen und sie nicht von vornherein aus dem Horizont eines größeren, außerhalb ihrer selbst liegenden Zusammenhangs gesehen und zu verstehen versucht hat — sei es nun aus dem der Morgensternschen Mystik, des Surrealismus, des Grotesken o. ä. Es drängt sich mit allen Vorbehalten und Einschränkungen der Schluß auf, daß alle diese Arbeiten im Grunde irgendwie der Fragestellung verhaftet sind, die Morgenstern mit seinen Deutungen des Dr. Jeremias Mueller so scharf parodiert und abgewiesen hat, das heißt: sie fragen nach verborgenen Motiven, Hintergründen, Zwecken und Absichten des Dichters. Wolfgang Kayser hat in seiner Studie über die Sprachgroteske, der diese Arbeit vor allen anderen am weitesten verpflichtet ist, schon ausdrücklich festgestellt, daß den Galgenliedern alle Parodie und jeder Stilzug des Karikaturistischen fehlt⁷, in seinen weiteren Ausführungen deutet aber auch er sie auf eine dichterische Absicht hin: „Wenn ihn (den Leser) die Beunruhigung überkäme, daß man der Sprache nicht ohne weiteres trauen dürfte, so wäre wohl eine Absicht Morgensterns erreicht.“⁸ Und: „Morgenstern will mit seinen Galgenliedern das naive Vertrauen in die Sprache... erschüttern.“⁸ Es ist aber

⁷ Wolfgang Kayser, Das Groteske in Malerei und Dichtung, Hamburg 1960, S. 109.

⁸ Ebd. S. 111. • Ebd.

gerade das Eigenartige, daß sich weder in den Galgenliedern selbst noch in Morgensterns Äußerungen über sie Anhaltspunkte für eine solche Absicht und ein solches Wollen finden lassen. Jeder Bezugspunkt, auf den die Galgenlieder in dieser Weise bezogen und gedeutet werden könnten, fehlt.

Wenn die Untersuchung sich so entschieden von allen Versuchen abzugrenzen und abzuheben versucht, die Galgenlieder von außerhalb ihrer selbst liegenden Bedeutsamkeiten und Absichten her zu verstehen, so tut sie das, weil sie glaubt, daß durch eine solche Fragestellung von vornherein der Zugang zu einem wesentlichen Verständnis dieser Gedichte genommen ist: dem Verständnis der Galgenlieder als echtes poetisches Sprachspiel, das nichts über sich hinaus bedeuten kann und will, sondern sich eigengesetzlich und mit einem allein immanenten Spielzweck entfaltet. Die Galgenlieder in dieser Weise von sich selbst her sichtbar zu machen, ist das Ziel, das die Untersuchung anstrebt. Die Möglichkeit zu einer solchen Auslegung wird durch jede Art der Deutung und Erklärung versperrt, sie öffnet sich aber dem beschreibenden Nachvollzug der wesentlichen Grundlagen dieser Gedichte.

Nur so kann sich die Interpretation vor zwei entscheidenden Fehlern hüten: entweder die Galgenlieder zu leicht zu nehmen, indem sie sie als Unsinn oder Ulk abtut, oder sie zu schwer zu nehmen, indem sie ihnen philosophisch-weltanschauliche Hintergründe und Absichten unterlegt. Nur so können die Galgenlieder als das sichtbar gemacht werden, was sie sind: eine im ganz wörtlichen Sinne zu verstehende Spiel-Art der Poesie: Sprache und Spiel.

3. Der Aufriß der Untersuchung

„Jedes Gedicht hat Hand und Fuß, man muß sich nur die Mühe nehmen, sich in die Grundsituation zu versetzen“ (B S. 403). Diesem auf die Galgenlieder bezogenen Hinweis Morgensterns folgt der Gang der Untersuchung.

Sie setzt beim Aufriß eben dieser *Grundsituation* ein und versucht in einem ersten großen Kapitel dem nachzugehen, was diese Gedichte ermöglicht: einer bestimmten Erfahrung der Sprache und einem echten Erlebnis des Spiels. Von hieraus können die Galgenlieder dann in einem zweiten Kapitel in ihrem Gefügecharakter sichtbar gemacht werden als das, was sie sind: poetisches Sprachspiel, das eine eigene *Sprach-Spiel-Welt* eröffnet.

Dabei ist sich die Untersuchung bewußt, daß sie sich notwendig in einem Kreis bewegen muß. Bei der Bestimmung der Grundsituation hat sie vorgängig anhand einzelner Gedichte und sich darauf beziehender Äußerungen und Betrachtungen Morgensterns einen transparent werden den größeren Hintergrund und Zusammenhang des Ganzen abzutasten, um sich so aus der Dichtung selbst angemessene Kriterien für eine Inter-

pretation im einzelnen vorgeben zu lassen. Sie versucht, „das Einzelne aus dem Ganzen zu verstehen, um hernach das Ganze wieder aus dem Einzelnen zu klären“¹⁰. Das bedeutet, daß sich die Arbeit ausdrücklich schon in ihrer Anlage auf den hermeneutischen Zirkel einläßt.

Von dieser Einzelinterpretation her ergeben sich dann die Möglichkeit und die Forderung eines dritten Kapitels, diese Gedichte in einem größeren und übergreifenden *Traditionszusammenhang* zu sehen und als literaturgeschichtliche Erscheinungen zu bestimmen. Und eine Schlußbetrachtung möchte schließlich in der Art eines Vergleichs der Galgenlieder-Welt mit der auffallend ähnlich strukturierten Bildwelt des Malers *Paul Klee* zugleich einen zusammenfassenden Rückblick und einen weiterweisenden Ausblick geben.

¹⁰ Staiger, a. a. O. S. 13.

B.
Die Grundsituation

I. DIE ERFAHRUNG DER SPRACHE

1. Die „andere Welt“ der Galgenlieder

Die Untersuchung gewinnt ihre vorläufige Orientierung aus dem Galgenlied „Die Westküsten“. Es lautet:

Die Westküsten traten eines Tages zusammen
und erklärten, sie seien keine Westküsten,
weder Ostküsten noch Westküsten —
„daß sie nicht wüßten!“

Sie wollten wieder ihre Freiheit haben
und für immer das Joch des Namens abschütteln,
womit eine Horde von Menschenbütteln
sich angemaßt habe, sie zu begaben.

Doch wie sich befreien, wie sich erretten
aus diesen widerwärtigen Ketten?
„Ihr Westküsten“, fing eine an zu spotten,
„gedenkt ihr den Menschen etwan auszurotten?“

„Und wenn schon!“ rief eine andre schrill.
„Wenn ich seine Magd nicht mehr heißen will?“ —
„Dann blieben aber immer noch die Atlanten“, —
meinte eine von den asiatischen Tanten.

Schließlich, wie immer in solchen Fällen,
tat man eine Resolution aufstellen.
Fünfhundert Tintenfische wurden aufgetrieben,
und mit ihnen wurde folgendes geschrieben:

Wir Westküsten erklären hiermit einstimmig,
daß es uns nicht gibt, und zeichnen hochachtungsvoll:
Die vereinigten Westküsten der Erde. —
Und nun wollte man, daß dies verbreitet werde.

Sie riefen den Walfisch, doch er tats nicht achten;
sie riefen die Möwen, doch die Möwen lachten;
sie riefen die Wolke, doch die Wolke vernahm nicht;
sie riefen ich weiß nicht was, doch ich weiß nicht was kam nicht.

„Ja, wieso denn, wieso?“ schrie die Küste von Ekuador:
„Wärst du etwa kein Walfisch, du grober Tor?“
„Sehr richtig“, sagte der Walfisch mit vollkommener Ruh:
„Dein Denken, liebe Küste, dein Denken macht mich erst dazu.“

Da wars den Küsten, als sähn sie sich im Spiegel:
ganz seltsam erschien ihnen plötzlich ihr Gewiegel.
Still schwammen sie heim, eine jede nach ihrem Land.
Und die Resolution, die blieb unversandt“ (G S. 66 f.).

a) Das Staunen als Welterfahrung

Der Leser dieses Galgenliedes gerät in eine seltsame andere Welt: Küsten lösen sich von ihrem Land und versammeln sich irgendwo im Meer. Dinge können sprechen und sich gegen ihre Namen auflehnen, sie erscheinen dort, wo sie nicht hingehören, und fehlen dort, wo sie vermutet werden. Bisher allein gültige Bezüge zerbrechen und neue werden hergestellt, die ein eigenartiges Leben gewinnen. Wirkliches und Unwirkliches vermischt sich, das Unmögliche erscheint plötzlich möglich. Vielleicht wird der Leser lächeln, vielleicht wird ihn etwas wie ein leichtes Unbehagen überkommen, mehr als einmal wird er sich aber nach dem Sinn dieses Gedichtes fragen und irgendeinen Hintergrund zu enträtseln suchen.

Dabei ist der Einsatzpunkt dieses Galgenliedes im Grunde leicht zu bestimmen: es ist das Staunen. Der Begriff „Westküste“ erregt aus irgendeinem Anlaß Aufmerksamkeit. Diese entreißt ihn der gewohnten Selbstverständlichkeit, die sich im alltäglichen gedankenlosen Wortgebrauch über ihn gelegt hat, und rückt ihn ins Fragwürdige. Unwillkürlich stellt sich die Frage, was eine Westküste „eigentlich sei“. Ein Rätsel um Sprache und Ding bricht auf. Ein fast kindhaftes Sich-Wundern läßt auf einmal unberechenbar etwas Unbekanntes und Fremdes in die scheinbar so vertraute und gesicherte Umwelt ein. Plötzlich ist eine Oberfläche zerrissen, und dahinter hat sich ein Bereich aufgetan, in dem das bisher Vertraute fremd und in einem anderen Lichte erscheint.

Morgenstern hat wiederholt nachdrücklich auf die Erfahrung eines solchen Staunens verwiesen. So lautet der erste Satz einer Aufzeichnung aus dem Jahre 1896: „Oft überfällt dich eine heftige Verwunderung über ein Wort“ (ST S. 68). Und 1905 notiert er sich: „Man sieht oft etwas hundert Mal, tausend Mal, ehe man es zum allerersten Mal wirklich *sieht*“ (ST S. 199). Keineswegs zufällig dürfte auch in den Galgenliedern selbst ein Gedicht zu finden sein, das nur dieses Staunen zum Thema hat:

„Geburtsakt der Philosophie

Erschrocken staunt der Heide Schaf mich an,
als sähs in mir den ersten Menschenmann.
Sein Blick steckt an; wir stehen wie im Schlaf;
mir ist, ich säh zum ersten Mal ein Schaf“ (G S. 242).

Auch hier ist irgendein Ding der umgebenden Welt in eine besondere Aufmerksamkeit gerückt. Plötzlich sieht es anders aus: unbekannt, rätselhaft und fremd. Aber gerade als dieses *andere* Ding erregt es ein fragendes Nachdenken des Betrachters, entzündet sich an ihm ein weitergreifender Denkprozeß.

Im Staunen liegt ein eigentümliches plötzliches Nicht-mehr-Verstehen der gewohnten Welt, ein gleichsam von allen selbstverständlichen Voraussetzungen befreites Anstarren. Das Staunen entrückt den Menschen einer vertrauten Weltsicht, es läßt ihn die Dinge auf einmal anders sehen. Oder — um es mit den Worten der Einleitung der Galgenlieder zu sagen — es stellt ihn auf den „Galgenberg“. Denn: „Die Galgenpoesie ist ein Stück Weltanschauung“, schreibt Morgenstern. „Man sieht vom Galgenberg die Welt anders an, und man sieht andere Dinge als Andere“ (G S. 14 f.).

b) Das Gefüge der Dingwelt

Es stellt sich eine erste Aufgabe: dieses Stück „Weltanschauung“, womit im Wortverstand eine ganz bestimmte Sichtweise der Welt gemeint ist, dieses eigentümliche Anderssehen der Welt und der Dinge gilt es genauer zu umreißen. In welcher Weise erscheinen in den Galgenliedern die Dinge verändert und worin gründet dieses auffallende Anderssein?

Wenn Westküsten eines Tages zusammentreten, sprechen können, eine Resolution verfassen und dann wieder heimschwimmen „eine jede nach ihrem Land“, so liegt nicht allein die Personifizierung eines Begriffes vor, sondern dahinter steht noch etwas anderes: die In-Frage-Stellung des „Dinges“ Küste. Eine Küste verläßt ihr Land — dem aufmerksamen Leser wird plötzlich klar werden, daß so etwas „nicht geht“. Eine Küste ohne ein dazugehöriges Land ist eine Unmöglichkeit. Diese Unmöglichkeit besteht offensichtlich darin, daß ein Ding ausdrücklich aus einem bestimmten Zusammenhang gelöst wird. Ein so gewöhnliches und selbstverständlich erscheinendes Ding wie eine Küste, das die Sprache wie jedes andere mit einem Dingwort benennt, entzieht sich plötzlich, wenn es so für sich allein und isoliert gesehen wird, dem Zugriff und enthüllt sich als eine bloße Relation, als der relative, nicht abmeßbare und darum unabgrenzbare Übergang von Land und Meer. Plötzlich zerbricht ein gewohntes und vertrautes Denken, das jedes Ding einzeln, in gleicher Weise neben anderen Dingen und von diesen unabhängig und deutlich geschieden vorstellt. Es zeigt sich dagegen, daß es auch Dinge gibt, die nur aus einem Bezogensein auf andere Dinge verständlich werden. Das Hinausstellen einer Westküste ins Beziehungslose, wie es in diesem Galgenlied geschieht, verweist, gerade weil es eine Unmöglichkeit darstellt, ausdrücklich auf ein zwischen den einzelnen Dingen liegendes Beziehungsgeflecht, das offenbar für das Gesamtgefüge der Dingwelt von entscheidender Bedeutung ist. In die Sammlung „Palma Kunkel“ ist ein Gedicht aufgenommen worden, das dieses Beziehungsgeflecht noch ausdrücklicher in Erscheinung treten läßt:

„Plötzlich . . .

Plötzlich staunt er vor seinem Zwicker,
daß er nicht ‚gehe‘; gleich als ob das Glas,
wie eine Uhr, nun eben: ‚gehen‘ müßte.

Wie? war er — stehen geblieben? —

Lebenswitz.

Auf zwei Sekunden Wahrheit, hier für drei
zuviel schon. Gleichwohl. Plötzlich . . . Schluß“ (G S. 243).

Auch am Anfang dieses Gedichtes, das in einem Bande „humoristischer“ Dichtungen zuerst etwas befremden dürfte, steht ein Staunen, das eine Nachdenklichkeit erregt. Das Staunen enthüllt sich jedoch als Trugschluß, der auf Grund der äußerlichen Gemeinsamkeit des Glases auf rätselhafter Weise eine Beziehung zwischen zwei verschiedenen Dingen, einem Zwicker und einer Uhr, herstellt. Diese Beziehung erweist sich nun in dem Augenblick als falsch, in dem eine weitere Eigentümlichkeit des einen Dinges, das „Gehen“, auf das andere übertragen wird. Aber gerade hier, im Trugschluß und seiner Auflösung, zeigt sich „auf zwei Sekunden Wahrheit“.

Worin liegt diese Wahrheit? Ganz einfach darin, daß beide Dinge ihren spezifischen Dingcharakter enthüllen, der nicht nur in ihrem bloßen Vorhandensein als Dinge aus Glas und Metall besteht (als solche sind sie verwechselbar!), sondern darin, daß sich gleichsam über das einzelne Ding hinaus ein Bereich eröffnet, aus dem es seine Eigenart, sein So-und-nicht-anders-Sein empfängt. Dabei verweist das Glas der Uhr in einen anderen Bereich als das Glas des Zwickers, es steht in einem ganz anderen Beziehungsgeflecht, eben in dem von „Gehen“ und „Stehenbleiben“, von Uhrwerk, Zeitablauf usw., das für den Zwicker keinerlei Relevanz besitzt.

Das bedeutet aber, daß nicht nur ein Relationsbegriff wie „Westküste“, sondern auch jedes andere vorhandene und täglich benutzbare Ding in einem Beziehungsgeflecht steht, das ihm offenbar sein eigentliches Dingen sein erst zuträgt. Im Trugschluß meldet sich hier über das einfache Vorhandensein eines Dinges hinaus ein weiteres konstitutives Moment der Dingwelt an, das ein scheinbar unerschütterliches Vertrautsein mit den Dingen gewöhnlich dem Bewußtsein verbirgt.

Betrachtet man unter diesem Aspekt die Galgenlieder genauer, so erweist sich, daß die Mehrzahl von ihnen immer wieder in irgendeiner Form dieses eigentümliche Beziehungsgeflecht, das sich gewissermaßen hinter den einzelnen Dingen eröffnet, in eine besondere Auffälligkeit rückt. So zum Beispiel das Gedicht „Der Saal“, dessen zweite Strophe lautet:

„Eines Tages aber stahl
er (man wirds nicht glauben wollen)
einen ganzen wundervollen
grade nicht benutzten Saal“ (G S. 304).

Sofort springt die bis ins Unsinnige gesteigerte Diskrepanz im Größenverhältnis von Dieb und gestohlenem Objekt ins Auge. Aber nicht allein

darin liegt das Wesentliche dieses Gedichtes, dahinter erhebt sich wiederum die Fragwürdigkeit des Dinges „Saal“. Ein Diebstahl entfernt den Saal ausdrücklich aus seinem Beziehungsgeflecht. Dabei zeigt sich aber, daß das Ding „Saal“ aus sich allein, abgetrennt von seinen Begrenzungen, herausgelöst aus dem Beziehungsgeflecht Wand, Decke, Boden, Haus, gar nicht verständlich wird, ja ein solches Herauslösen bedeutet nicht nur eine völlige Veränderung des Dinges, sondern es kommt der Vernichtung seines eigentlichen Dingseins gleich. Die Unmöglichkeit eines Saaldiebstahles macht deutlich, daß das gestohlene Objekt als Ding nur in einem Bezogensein auf andere Dinge vorhanden ist. Umgekehrt sind aber auch diese Dinge wieder auf den Saal bezogen, so daß auch sie mit seiner Entfernung ihr eigentliches Dingsein verlieren, denn die letzte Strophe des Gedichtes heißt:

„Nichts mehr ist zurück vom Saale.
Das nur, was dahinter war,
beut, wie eine wüste Schale,
sich dem Bürgerauge dar“ (G S. 305).

Daß das Gedicht trotzdem einen Saaldiebstahl in allen Einzelheiten und Konsequenzen darstellen kann — diese auffallende und für die Galgenlieder wesentliche Tatsache wird Gegenstand einer späteren Erörterung sein. Vorerst muß nur im Hinblick auf das Gefüge der sich in den Galgenliedern darstellenden Dingwelt festgehalten werden: zu jedem erscheinenden Ding gehört hier wesensmäßig ein Bezogensein auf etwas anderes.

Das tritt in einem weiteren Galgenlied noch klarer hervor. Es ist das bekannte Gedicht „Der Gingganz“, in dem ein Stiefel und sein Knecht „von Knickebühl gen Entenbrecht“ wandern:

„Urplötzlich auf dem Felde drauß
begehrt der Stiefel: ‚Zieh mich aus!‘
Der Knecht drauf: ‚Es ist nicht an dem;
doch sagt mir, lieber Herre, —!: wem?‘“ (G S. 251)

Wieder das urplötzliche Erstaunen. (Man beachte die eigenwillige Interpunktion!) Dieses Staunen betrifft einen Stiefel, der, ähnlich wie im vorigen Gedicht der Saal, isoliert gesehen wird. Aber gerade diese Isolierung verweist nur wieder um so nachdrücklicher auf ein übergeordnetes Ganzes und zeigt ein eigentümliches Beschaffensein dieses Stiefels: er verlangt als Fußbekleidung den dazugehörigen Fuß, dem er an- und ausgezogen werden kann, dieser verweist auf einen Menschen, der geht und sich dazu des Stiefels bedient. Mit anderen Worten: das ganz bestimmte Beschaffensein des Stiefels ist aus einer ihm übergeordneten Beziehungsganzheit, die in diesem Falle der menschliche Körper ist, vorgezeichnet. Ohne sie gäbe es keinen Stiefel. Ein Ding, das zwar genau so aussähe wie ein Stiefel, aber ohne jede Beziehung auf einen Fuß und außerhalb des menschlichen Bereiches vorhanden wäre, könnte niemals als Stiefel angesprochen werden. Erst in einem Bezogensein auf eine Beziehungsganz-

heit wird dieses „Ding“ ausdrücklich zum Stiefel, erhält es sein So-und-nicht-anders-Sein.

Allgemein gesprochen bedeutet das: jedes Ding empfängt sein eigentliches Dingsein aus einer über es selbst hinausgreifenden Beziehungs- und Bedeutungsganzheit, auf die es immer bezogen bleiben muß, solange es als dieses ganz bestimmte und vertraute Ding erscheinen soll. Wird es aus dieser Ganzheit herausgelöst, so verändert sich auch sein Dingsein. Es ist nicht mehr dasselbe, seine Identität gerät ins Wanken. Wenn eine Küste ausdrücklich ohne Land erscheint, ein Saal ohne das dazugehörige Haus, ein Stiefel ohne Beziehung auf einen Menschen — so sind diese Dinge von Grund auf verändert. Ihr So-und-nicht-anders-Sein hat sich aufgelöst: sie sind andere geworden, sie erscheinen „als Andere“. Der „Galgenberg“ ist ein Punkt, von dem aus das normale Beziehungsgeflecht der Dinge verrückt erscheint. Im Staunen kündigt sich dieses Anderssein der Dinge an, indem es plötzlich ein Ding frei von allen vertrauten und in der Selbstverständlichkeit dem Bewußtsein zumeist verborgenen Bezügen vor das Auge rückt. Damit ergibt sich als wesentlicher Hintergrund der Galgenlieder eine Weltsicht, die die Dingwelt als ein Gefüge von Beziehungsganzheiten begreift. Ein erstes Wesensmerkmal dieser Gedichte aber liegt darin, daß in ihnen dieses Beziehungsgefüge offenbar nicht intakt ist: es ist in irgendeiner Form durchbrochen und deformiert. In dieser Deformation gründet das eigentümliche Anderssein ihrer Dingwelt. Durch die Deformation der Beziehungsganzheiten der Dinge wird die gewohnte Welt destruiert, und es entfaltet sich eine ungewöhnliche andere Welt.

c) Die Destruktion der gewohnten Welt

Es gilt, die in den Galgenliedern immer wieder begegnende Destruktion der gewohnten Welt in ihren verschiedenen Erscheinungsformen noch näher zu kennzeichnen.

Gewissermaßen als Grundform ist das schon erwähnte einfache Herauslösen eines Dinges aus seiner zugehörigen Beziehungsganzheit anzusehen: Dinge werden plötzlich beziehungslos. Dabei erhöht sich der Effekt, wenn diese Dinge bloße Relationsbegriffe wie die „Westküsten“ sind, und besonders diese Relationsbegriffe sowie rein funktionale Dingteile scheinen auf Morgenstern einen Reiz auszuüben. So verselbständigt und animiert er in dem gleichnamigen Gedicht ein Knie:

„Ein Knie geht einsam durch die Welt.
Es ist ein Knie, sonst nichts!
Es ist kein Baum! Es ist kein Zelt!
Es ist ein Knie, sonst nichts“ (G S. 38).

Gerade ein Knie aber wird als Gelenk, als bloße Verbindung zweier Glieder nur im Zusammenhang mit diesen begreifbar. Wenn es hier abgetrennt von seinen Trägern und damit ausdrücklich unbezogen auf seine

Beziehungsganzheit einsam umhergeht, so kommt das einer völligen Destruktion der gewohnten Welt gleich. Ihr Ordnungsgefüge ist zerstört, eine vertraute Weltorientierung versagt, und die Welt, die sich hier so völlig andersartig entfaltet, muß seltsam anomal erscheinen: ver-rückt.

Einer ebenso ver-rückten Weltsicht entspringt auch die Möglichkeit, einen Lattenzaun von seinem dazugehörigen Zwischenraum zu trennen (vgl. G S. 59). Das So-und-nicht-anders-Sein eines Lattenzaunes liegt eben darin, daß zwischen seinen einzelnen Latten ein Zwischenraum besteht. Wird dieser nun herausgenommen wie in dem bekannten Gedicht, so bedeutet das über das Freiwerden eines Relationsbegriffes hinaus auch ein Zerbrechen eines Bezuges, und zwar desjenigen zwischen Ding und umgebendem Nicht-Ding, der für die menschliche Weltsicht eine Grundvoraussetzung bildet, so daß hier diese Weltsicht selbst, in der allein die Dinge in ihrem So-Sein erscheinen können, in Frage gestellt ist. Und wenn dieser Zwischenraum dann noch als eine eigene Masse genommen wird, als Baumaterial für „ein großes Haus“, so ist die Welt des Normalen völlig in ihr Gegenteil verkehrt, und es entsteht eine ganz anders strukturierte Welt, in der die Unterscheidung von Seiendem und Nicht-seiendem offenbar nicht mehr gilt.

Nun geschieht aber die Deformation der Beziehungsganzheiten nicht immer als bloßes Herausstellen eines Dinges ins Beziehungslose, sondern noch häufiger finden wir das überraschende Hineinstellen in eine fremde Beziehungsganzheit: plötzlich erscheinen Dinge dort, wo sie nicht hingehören. So zum Beispiel ein Huhn in einer Bahnhofshalle:

„In der Bahnhofshalle, nicht für es gebaut,
geht ein Huhn
hin und her . . .
Wo, wo ist der Herr Stationsvorsteh'r?
Wird dem Huhn
man nichts tun?
Hoffen wir es! Sagen wir es laut:
daß ihm unsre Sympathie gehört,
selbst an dieser Stätte, wo es — ,stört'!“ (G S. 87)

Das Huhn stört, weil es sich in einer ihm nicht zugehörigen Beziehungsganzheit bewegt. Es hat seinen angestammten Bereich, der sich aus Hühnerstall, Hühnerhof usw. zusammensetzt, verlassen und erregt in dem Bereich des Bahnhofs und der Eisenbahn, die ausdrücklich „nicht für es gebaut sind“, Aufsehen und Befremden. Gerade deswegen aber gehört ihm die Sympathie, kann es Gegenstand eines Galgenliedes werden, dessen Welt sich eben in der Deformation von Dingbezügen entfaltet.

Eine ähnliche Wirkung wie das Huhn dürften auch die zwei Flaschen hervorrufen, wenn es in dem Gedicht „Die beiden Flaschen“ heißt:

„Zwei Flaschen stehn auf einer Bank,
die eine dick, die andre schlank.

Sie möchten gerne heiraten.
Doch wer soll ihnen beiraten?“ (G S. 60)

Auch hier werden in der dritten Zeile die beiden Flaschen ausdrücklich auf eine ihnen völlig fremde, nur dem Menschen zukommende Beziehungsganzheit bezogen.

Ein gleiches Versetzen vertrauter Dinge in unvertraute Bezüge geschieht auch in dem Gedicht „Der Gaul“ (G S. 84), wenn das sprechende Pferd eines Tischlers an der Türe des Professors Stein läutet und die Tür- und Fensterrahmen bringt, ja letzten Endes liegt jeder Vermenschlichung von Dingen, jeder animistischen Belebung von isolierten Fragmenten und Funktionen der Dingwelt ein solches Versetzen eines Gegenstandes in eine ihm fremde Beziehungsganzheit zugrunde. Damit zusammen hängt auch eine weitere Form der Weltzerstörung, die in einer bloßen Umkehrung zweier Beziehungsganzheiten besteht. Ein Beispiel dafür ist das Gedicht „Auf dem Fliegenplaneten“, welches beginnt:

„Auf dem Fliegenplaneten,
da geht es dem Menschen nicht gut.
Denn was er hier der Fliege,
die Fliege dort ihm tut.

An Bändern voll Honig kleben
die Menschen dort allesamt ...“ (G S. 200).

In gewisser Weise gehört hierher auch die Umkehrung des Lämmergeiers zum „Geierlamm“ (vgl. G S. 231).

Etwas Ähnliches geschieht, wenn Morgenstern zwei Dinge, die jeweils völlig verschiedenen Beziehungsganzheiten zugehören, zu einem neuen Ding verkoppelt. So entsteht eine seltsam befremdende Mischung von zwei gänzlich verschiedenen Bereichen. Es gibt in den Galgenliedern eine ganze Reihe dieser Dinge, die der Natur als „neue Bildungen vorgeschlagen“ werden: so „Der Ochsenpatz, die Kamelente, der Regenlöwe, der Walfischvogel, die Quallenwanze, der Gürtelstier“ (G S. 35), ebenso das „Löwenreh“ (G S. 270) und der „Wasseresel“ (G S. 294).

Eine andere Art der Weltzerstörung und Weltentfremdung findet sich in Gedichten, die ähnlich wie das Gedicht „Der Lattenzaun“ etwas, was als Ding bisher noch gar nicht vorhanden war — oft auch eine sprachliche Neuschöpfung —, wie selbstverständlich in eine längst bestehende und jedermann vertraute dingliche Beziehungsganzheit einsetzen. Hierher gehört das berühmte „Nasobēm“:

„Auf seinen Nasen schreitet
einher das Nasobēm
von seinem Kind begleitet.
Es steht noch nicht im Brehm.

Es steht noch nicht im Meyer.
Und auch im Brockhaus nicht.

Es trat aus meiner Leyer
zum ersten Mal ans Licht“ (G S. 79).

Eine sprachliche Tierneuschöpfung wird wie jedes längst vorhandene Tier auf die bekannte Beziehungsganzheit des lexikalischen Erfassens der Tierwelt bezogen. Die Selbstverständlichkeit, mit der das geschieht, wirkt anomal und verfremdend.

Ein ähnlicher Fall liegt in dem Gedicht „Die Oste“ vor: das Wort „Weste“ evoziert als Homonym der Himmelsrichtung „Westen“ die Neuschöpfung „Oste“. Diese Oste wird nun sofort in die Beziehungsganzheit Kleidung versetzt, wo sie als Bekleidungsstück für den Rücken Verwendung findet. Ein anderes Gedicht „St. Expeditus“ (G S. 253) stellt ein in seinem Zusammenhang und seiner Bedeutung unverstandenes Wort in eine bestehende und vertraute Beziehungsganzheit, aus der heraus es dann einen ganz bestimmten Sinn erhält: ein Nonnenkloster bekommt von unbekannten Absendern Spenden zugesandt, die in Kisten verpackt sind, welche die Aufschrift „Espedito“ tragen, was wohl speditiert oder gesandt heißen mag, obwohl die Form dieses Wortes keiner romanischen Sprache entspricht. Das vorher nie gehörte Wort setzen die Nonnen in ihrem Bemühen, den anonymen Spender zu ermitteln, in ein ihnen naheliegendes Beziehungsgefüge ein, das diesem rätselhaften „Espedito“ nun die Bedeutung eines Heiligen Expeditus zuträgt, bis sich dann später herausstellt, daß es diesen Heiligen gar nicht gibt.

Wieder eine andere Art der Destruktion der gewohnten Welt ergibt sich aus dem Hineinstellen eines längst bekannten Dinges in eine völlig neu geschaffene Beziehungsganzheit. Wenn ein Gedicht beginnt:

„Die Möwen sehen alle aus,
als ob sie Emma hießen“ (G S. 88),

so wird hier die Möwe in einen normalerweise nicht bestehenden Zusammenhang von Aussehen und Heißen gerückt, das heißt: es wird versucht, eine neue Beziehungsganzheit aufzustellen, die gerade in der Komik, die sie hervorruft, die Möwe fremd, eben „als Andere“ erscheinen läßt. Das Gleiche ist der Fall, wenn einem Purzelbaum zugerufen wird:

„Geh heim in deinen Purzelwald,
und lästre dein Geschlecht nicht“ (G S. 102).

Der Purzelbaum, eine gymnastische Übung des Menschen, wird mit einem Gegenstand gleichgesetzt und in eine neue Beziehungsganzheit „Purzelwald“ eingesetzt. Wieder erscheint ein bekanntes „Ding“ in einem unbekannten Beziehungsgeflecht. Dieses Beispiel deutet jedoch schon auf etwas hin, was ein nächstes Kapitel näher ausführen wird: daß nämlich diese „neue“ Beziehungsganzheit aus der Sprache selbst gleichsam schon vorgezeichnet ist, in der ein Baum den Begriff Wald evoziert.

Schließlich kann aber auch jeglicher Beziehungszusammenhang eines

Dinges ausdrücklich fehlen, so daß dieses Ding selbst letzten Endes gar nicht mehr als Ding erscheint. Palma Kunkel bekommt zum Beispiel eines Tages ein „Exlibris“ zugesandt:

„Auf demselben sieht man nichts
als den weißen Schein des Lichts.
Nicht ein Strichlein ist vorhanden.
Palma fühlt sich warm verstanden“ (G S. 182).

Eine Eigentumsbezeichnung ohne Zeichen, ein Ding ohne jede Beziehung auf etwas anderes — gerade diese befremdende Unmöglichkeit verweist nochmals nachdrücklich auf das Beziehungsgefüge der Dingwelt.

Allen angeführten Beispielen ist eines gemeinsam und darf als Ergebnis festgehalten werden: die Destruktion der gewohnten Welt wird bewirkt durch eine Veränderung des Bezogenseins der einzelnen Dinge. Dabei muß hervorgehoben werden, daß diese Dinge selbst in ihren äußeren Proportionen erhalten bleiben. Nirgends wird in den Galgenliedern eine Entfremdung der Dingwelt durch eine Verzerrung der Ausmaße oder durch eine Verschiebung einzelner Dinge ins Überdimensionale erreicht. Die Transformation der gewohnten Welt ins Grauenhafte durch die Schöpfung von unproportionierten, übergroßen oder unverhältnismäßig kleinen, schreckenerregend deformierten Dingen ist nirgends anzutreffen. Die Dinge verwandeln sich hier, ohne daß sie wirklich an sich selbst verändert erscheinen. Der Stiefel zum Beispiel behält durchaus das Aussehen eines ganz normalen Stiefels, er erscheint nur auf einmal in einem anderen Licht, plötzlich ist er auf etwas anderes bezogen. Eine Veränderung seines Dingseins und seiner Dingbedeutung tritt ein, nicht eine Verzerrung seiner äußeren Gestalt. Ein leichtes Befremden, das im Leser der Galgenlieder hier und da aufsteigen mag, ist immer das Ergebnis einer solchen leichten und keineswegs sofort ins Auge springenden Verschiebung irgendeines vertrauten und sonst selbstverständlichen Dingbezuges.

d) Der Einbruch des gewohnten Raumes

Wolfgang Kayser beschreibt in seiner Studie über „Morgenstern und die Sprachgroteske“ die Wirkung des Gedichtes „Das Knie“: „Den aufmerksamen Leser überkommt wohl ein Stutzen oder ein Gefühl des Wegsackens.“¹ In diesem Gefühl des Wegsackens drückt sich eine räumliche Empfindung aus.

Es wurde gesagt, daß die durch Deformation von gewohnten Dingbezügen destruierte Welt verrückt erscheine. Die Dinge sind ihren gewohnten Zusammenhängen entrückt und in fremde hineingerückt, sie fehlen da, wo sie hingehören, und erscheinen dort, wo sie nicht am Platze sind. Dieses „Verrücken“ sowie das „Hingehören“ und der „Platz“ sind räumliche Phänomene.

¹ Kayser, Das Groteske, a. a. O. S. 110.

Greifen wir auf das Beispiel „Westküste“ zurück: die Küsten haben ihr Land verlassen und erscheinen mitten im Meer, an einem Ort, wo sie nicht hingehören — das ist eine räumliche Bewegung. Daß diese Bewegung in der Realität unmöglich ist, verweist nur wieder um so nachdrücklicher auf das im Hintergrund stehende Beziehungsgeflecht der Dingwelt: nur der Übergang von Land und Meer ist der *Platz* einer Küste. Abgelöst von seinem Platz gibt es das „Ding“ Küste nicht. Ganz allgemein bedeutet dies, daß jedes Ding aus seiner Beziehungsganzheit nicht nur seine eigentliche Bedeutung, sein So-und-nicht-anders-Sein empfängt, sondern auch eine ganz bestimmte Stelle im Raum, die es nicht wieder verlassen kann, solange es sein Dingsein und seine Identität behalten soll. Eine Küste mitten im Meer oder innerhalb des Festlandes gibt es nicht, ebenso wenig wie es einen Saal außerhalb eines Gebäudes oder ein Knie an einer anderen Stelle als der des Zusammentreffens zweier Gliederteile gibt. Jedes Ding ist in seinem Bezogensein auf eine Ganzheit räumlich fest verankert, selbst ein sogenanntes bewegliches Ding kann sich aus einem ganz bestimmten Umkreis nicht entfernen, falls es nicht fremd und verändert erscheinen soll. Ein Huhn an dem ihm nicht zugehörigen Platz einer Bahnhofshalle „stört“. Es stört die geläufige Weltorientierung, die sich letzten Endes auf dieses Hingehören der Dinge verläßt und die nur so die Dinge in irgendeiner Form berechnen und einer bestimmten Gesetzmäßigkeit unterstellen kann — nicht zuletzt dem Gesetz der Kausalität.

Die Beziehungsganzheiten konstituieren den gewohnten Dingraum. Wenn die Dinge außerhalb dieses ihnen vorgezeichneten Raumes erscheinen, so ist das, wie schon erwähnt wurde, eine Unmöglichkeit. Somit stellt sich der einem Ding aus seiner Beziehungsganzheit vorgegebene Platz primär als ein Möglichkeitsraum dar. Nur innerhalb dieses Möglichkeitsraumes der Dingwelt bewegt sich das gewohnte und normale Denken und Vorstellen. Wenn nun die Galgenlieder durch eine Deformation der Beziehungsganzheiten der Dinge eine unmögliche „andere“ Welt entfalten, so muß das notwendigerweise auch eine Destruktion des gewohnten Raumes nach sich ziehen. Der Raum, den diese Gedichte eröffnen, ist nicht der Raum der gewohnten Welt. Es kommt zu einem Raumverlust, was sich im besagten Gefühl des Wegsackens bemerkbar macht. Die aus übergreifenden Ganzheiten jeweils vorgezeichneten Möglichkeitsräume der Dinge werden durchbrochen: das, gemessen an der empirischen Realität, Unmögliche wird damit zu einem konstitutionalen Faktor der anderen Welt der Galgenlieder. In diesem anderen Raum des Unmöglichen versagt die gewohnte Weltorientierung, versagt auch jede Gesetzmäßigkeit, die nur mit den gewohnten Möglichkeiten rechnet. Insbesondere ist das Gesetz der Kausalität aufgehoben. Die Verkettung von Ursache und Wirkung löst sich, wenn die normalen Dingbezüge keine Geltung mehr haben.

Alles das aber geschieht im Gedicht, das heißt: das Unmögliche, die sich in der Destruktion der empirischen Realität entfaltende andere Welt erscheint als Sprache. Alle diese Gedichte verweisen letzten Endes in irgendeiner Form immer auf die Sprache selbst, in der offensichtlich die Ermög-

lichung dieser Unmöglichkeiten liegen muß. In den Galgenliedern tut sich eine seltsame Diskrepanz zwischen der realen Dingwelt und der benennenden Sprache auf: die Sprache gibt nicht das Reale und Mögliche wieder, sie stellt hier vielmehr gerade das Unmögliche und Irreale dar. Fragen wir nach der Grundsituation dieser Gedichte, so stellt sich hier die Forderung, das den Galgenliedern zugrunde liegende Verhältnis von Dingwelt und Sprache in den Blick zu bekommen. Es wird zu zeigen sein, daß ihre seltsame andere Welt allein aus einer ganz bestimmten Erfahrung der Sprache heraus möglich wird.

2. Welt und Sprache

a) Die Dinge und das menschliche Dasein

Dieses Verhältnis von Ding und benennendem Wort ist in dem Gedicht „Die Westküsten“ bezeichnenderweise zum Thema geworden. Dieses Galgenlied hat einen ganz bestimmten Handlungsablauf: es schildert einen Aufstand der Dinge. Ihr Angriff richtet sich gegen die Sprache, gegen das benennende Wort. Der Urheber dieses Wortes ist offenbar der Mensch, der jedes Ding der ihn umgebenden Welt mit Namen und Bedeutung versieht. Die Küsten wissen sozusagen, daß sie ihre Bedeutung nicht allein aus sich selbst haben, sondern daß diese letzten Endes im menschlichen Dasein verwurzelt ist. Das Beziehungsgefüge Land—Küste—Meer und dazu die Ausrichtung auf die Himmelsrichtung Westen sind an den einzelnen Teilen der Dingwelt für sich selbst genommen nicht primär vorhanden, sondern sie werden erst vom Menschen gleichsam über die Dinge gelegt. Er ordnet die Dinge, wenn er sie mit Worten benennt, in ein Bedeutungsgefüge ein und gibt ihnen damit ihr So-und-nicht-anders-Sein. Das Wort „Westküste“ ist so gesehen seine Erfindung; wollte man es aus der Welt schaffen, müßte man den Menschen selbst mit allen seinen Erzeugnissen ausrotten, denn auch die Beziehungsganzheit „Atlanten“, die den Westküsten ihre Benennung gleichsam vorschreibt, weist wiederum nur auf den Menschen zurück (vgl. 3. und 4. Strophe). Das aber gilt für die Westküsten ebenso wie für die anderen angeführten Beispiele: Knie, Stiefel, Saal usw. Die jeweiligen Beziehungsganzheiten müssen den Dingen selbst, wenn sie wie hier menschlich empfinden können, als Einschränkung ihrer Freiheit und wie „widerwärtige Ketten“ vorkommen. Jede Beziehungsganzheit verweist letzten Endes immer wieder nur auf den Menschen, in dessen Dasein sie offenbar gründet. Diese Abhängigkeit der Dinge wird evident im Phänomen des Namens.

Es könnte damit so aussehen, als ob dieses Galgenlied eine Weltsicht darstellen wollte, in der sprachbegabte Subjekte irgendwelchen Objekten gegenüberstehen, um sie selbstherrlich mit Bedeutungen zu belegen. Die Worte wären somit Ausdruck und Zeichen dieser Anmaßung des Menschen, der sich die Objektwelt untertan macht. Sprache erschiene so von

den Dingen her gesehen als ein reiner Willkürakt des Menschen. Es ist aber eine für die Interpretation der Galgenlieder entscheidende Frage, ob dieses Gedicht tatsächlich eine Darstellung dieses Vorgangs in der Form des Humors oder der Parodie geben will oder ob nicht dieses vordergründige Geschehen auf eine ganz andere Weltsicht verweist. Es muß zu denken geben, daß die dieser Auffassung entspringende Resolution der Westküsten schließlich unversandt bleibt, und zwar offensichtlich aus einer anderen, tieferen Einsicht.

Es gibt ein weiteres Galgenlied, in dem dieses Verhältnis der Dinge zum menschlichen Dasein thematisch zur Sprache kommt:

„Der Meilenstein

Tief im dunklen Walde steht er
und auf ihm mit schwarzer Farbe,
daß des Wandrers Geist nicht darbe:
Dreiundzwanzig Kilometer.

Seltsam ist und schier zum Lachen,
daß es diesen Text nicht gibt,
wenn es keinem Blick beliebt,
ihn durch sich zum Text zu machen.

Und noch weiter vorgestellt:
Was wohl ist er — ungesehen?
Ein uns völlig fremd Geschehen.
Erst das Auge schafft die Welt“ (G S. 196).

Ein Meilenstein ist irgendwo im Walde vorhanden. Dieses einfache Vorhandensein macht ihn aber noch keineswegs zum Meilenstein. Das geschieht erst durch den aufgeschriebenen Text. Aber auch der Text ist in seiner Vorhandenheit als bloßes Schriftbild noch kein Text, sondern er verlangt einen Leser, einen Blick, dem es „beliebt, ihn durch sich zum Text zu machen“. Der Meilenstein *ist* also erst in einer Beziehung von Text und Leser. Sein Dingsein empfängt er erst aus einer Beziehungsganzheit, die in diesem Fall durch Wanderer, Weg, Entfernungsangabe usw. umrissen ist. Diese Beziehungsganzheit aber gründet im menschlichen Dasein, das durch einen Wahrnehmungsakt das Ding in einem ganz bestimmten Zusammenhangsgefüge sehen muß und damit im eigentlichen Sinne das Ding erst zum Ding macht. Ohne Wanderer gibt es keinen Meilenstein, ohne Leser ist ein Text kein Text, ja ungesehen ist dieser gleichsam ein Un-Ding: etwas völlig Fremdes, außerhalb der Welt Liegendes. Es ist demnach also keineswegs so, daß die Dinge als Dinge längst vorhanden wären und erst nachträglich und zusätzlich vom Menschen in ein Beziehungsgefüge eingeordnet würden, sondern die Dinge empfangen ihr eigentliches Dingsein nur dann, wenn sie der Mensch auf diese Art und Weise annimmt. Durch dieses Galgenlied hindurch scheint die beunruhigende Frage nach dem Sein der Dingwelt zusammen mit der seltsamen, „schier zum

Lachen“ reizenden Vorstellung ihrer Unmöglichkeit. Wie eine philosophische These lautet die Antwort seiner letzten Zeile.

Damit ist von den Galgenliedern selbst ein Hintergrund aufgerissen, auf dem Fragen erscheinen, die durchaus philosophischer Natur sind. Die Herausarbeitung der Grundsituation der Galgenlieder hat diesen Fragen zu folgen, soweit sie die Weltsicht ins Blickfeld gelangen lassen, die Grund und Ermöglichung für die andere Welt der Gedichte ist.

Dinge können als Dinge nur da erscheinen, wo sie vom Menschen in irgendeiner Form wahrgenommen werden. Erst dann *ist* die Welt. Dingwelt und Mensch sind so verstanden eine unauflöslche Einheit.

Eine solche Weltsicht kann keine Subjekt-Objekt-Relation kennen. Einem erkennenden Subjekt stehen hier nicht objektiv erfahrbare Gegenstände gegenüber. Die Welt ist nicht eine Summe von vorhandenen Dingen, zu denen der Mensch in eine Beziehung treten müßte. Die Welt ist auch kein umgreifender Raum, in dem der Mensch sich neben anderen Dingen als ein bloß vorhandenes Wesen bewegt, sondern Welt ist nur dann und dort, wo sich menschliches Dasein entfaltet. Die Dingwelt ist ein Gefüge von Beziehungsganzheiten, die in dieser Entfaltung des menschlichen Daseins gründen. Die Welt ist nicht aufgespalten in Subjekte und Objekte, sondern Mensch und Ding bleiben ein Ganzes. Es gibt keine Dinge ohne den Menschen und keinen Menschen ohne die Dinge. „Gehirn und Dinge“, notiert sich Morgenstern im Jahre 1907, „sind in Einem Zirkel beschlossen: Im Gehirn kann nicht sein, was nicht im Stoff ist“ (ST S. 203). „Morgensterns bleibende Grundüberzeugung ist die, daß die sogenannte Welt des Materiellen, wie sie in der Natur vor uns steht, und der erkennende Mensch ein physisch-metaphysisches Ganzes sind“, schreibt Franz Geraths in seiner Dissertation über Morgensterns Leben und Werk².

Eine weitere Aufzeichnung aus den „Stufen“ lautet: „Die Welt ist nur eine Form des Menschen“ (ST S. 216). Diesen Satz erläutert Morgenstern durch ein Beispiel: „Sieh, wie deine Studierlampe sich an die Zimmerdecke projiziert. So projizierst du dich auf die Wand des Außer-Dir. Wie du dich dort siehst, das nennst du ‚Welt‘, das Bewußtsein dieses (dich) So-Sehens deine Weltanschauung“ (ST S. 216). So gesehen bleibt jede Weltsicht anthropomorph: „Die Welt ist nicht bloß Pflanze und Tier, sondern — Mensch“ (ST S. 271).

Dabei gilt es herauszustellen, daß dieser Anthropomorphismus von Morgenstern keineswegs als eine beschränkte Sichtweise gefaßt wird, die ihre Ursache in einem mangelhaften Erkenntnisvermögen des Menschen hat und die vielleicht sogar durch eine Vervollkommnung der menschlichen Erkenntniswerkzeuge überwunden werden könnte. Hinter einer auf diese Weise anthropomorph gesehenen Welt würde noch eine eigentliche, wirkliche, nur nicht erkennbare Welt liegen. Morgenstern aber sieht die Welt nicht zerfallen in „Ding an sich“ und Erscheinung, sondern sie ist als Form des Menschen wesentlich anthropomorph:

² Franz Geraths, Chr. Morgenstern, Sein Leben und sein Werk, Diss. München 1926, S. 30.

„Welche Vorstellung wäre zuletzt nicht anthropomorph! Anthropomorph, sagt man, sei die Vorstellung eines persönlichen Gottes. Aber der Naturforscher, der sich die Welt unpersönlich, nämlich als Natur, als Wirklichkeit, als einen unendlichen Knäuel von Wirkungen denkt — hat ja auch von sich selbst kein anderes Bild; er sieht sich, interpretiert sich ‚naturwissenschaftlich‘ als ‚Natur‘ und projiziert sich (in seiner neuen Weltinterpretation) nur ebenso unvermeidlich ins ‚Universum‘ hinein wie früher. Oder vielmehr: *Universum ist* bereits Selbstprojektion. Anthropomorph ist und muß ‚alles‘ bleiben“ (ST S. 207). Hinter dem erscheinenden Ding steht nicht noch ein „Ding an sich“, sondern ein Ding *ist*, so könnte man analog formulieren, bereits Selbstprojektion. Das aber bedeutet zugleich: der Mensch *ist* seine Welt.

Es gibt auch ein Galgenlied, in dem ein solches „Ding an sich“ ausdrücklich enthüllt wird. Sein Titel lautet „Das Grab des Hunds“. Der Dichter hebt den Stein von einem Hundegrab und . . .

„sah — sah die Idee des Hunds,
sah den Hund, den Hund an sich . . .
Wie sie aussah, die Idee?
Bitte bändigt euren Mund.
Denn ich kann nicht sagen meh,
als daß sie aussah wie ein — Hund“ (G S. 221).

Dieses Galgenlied entfaltet sich genau auf dem Hintergrund der Welt-sicht, die bisher herausgearbeitet wurde: das „Ding an sich“ und das einzelne erscheinende Ding sind ein und dasselbe.

Das bedeutet aber weiterhin, daß für Morgenstern sich die Dinge im strengen Sinne nicht vergegenständlichen können. Das Verhältnis von Dingwelt und menschlichem Dasein ist nicht durch ein als Abständigkeit erfahrenes Gegenüber bestimmt, sondern gerade durch die Erfahrung eines letztlichen Einsseins. Und so kann Morgenstern sagen, er habe ein Schauen, das ihm erlaube, „sehr in die Dinge zu versinken oder auch: die Dinge gleichsam in mich hineinzunehmen“, und das ihm damit „das Miteinsfühlen mit allem zu einem natürlichen Gefühl macht“ (ST S. 249). Mensch und Ding bleiben ein Ganzes: „Weder ‚ich‘ bin, noch jener ‚Baum‘ ist, sondern ein Drittes, nur *unsere Vermählung* ist“ (ST S. 211).

Allein vor diesem Hintergrund entfaltet sich das Geschehen des Gedichtes „Die Westküsten“, das scheinbar aus dem Blick verloren wurde. Entscheidend ist nämlich, daß die Resolution, mit der die Küsten ihr Namensjoch abstreifen und sich aus der Abhängigkeit vom menschlichen Dasein befreien wollen, unversandt bleibt. Offenbar kann der Walfisch sie eines Besseren belehren. Auf ihre Frage: „Wärst du etwa kein Walfisch, du grober Tor?“ antwortet er: „Dein Denken, liebe Küste, dein Denken macht mich erst dazu.“ Plötzlich müssen die sprechenden Küsten einsehen, daß sie selbst wie der Mensch dem angesprochenen Walfisch erst durch die Benennung die Bedeutung „Walfisch“ geben, ihn in ein auf sie selbst bezogenes Beziehungsgefüge einsetzen und damit erst zu dem

machen, was er ist. Der Walfisch *ist* das, was sie in ihm sehen. Sie müssen damit erkennen, daß auch umgekehrt sie selbst ihr Dingsein aus der Beziehungsganzheit empfangen, in der der Mensch sie wahrnimmt und die im Namen „Westküste“ evident wird. Was die Westküsten erstrebten, war gleichsam ein unabhängig vom menschlichen Dasein an und für sich seiendes Ding. Die Verwirklichung eines solchen Vorhabens aber ist eben ein Un-Ding, sie wäre der Vernichtung ihres eigenen Dingseins gleichgekommen. Ihre Revolution hätte das Ganze der Welt, die Einheit von Mensch und Ding, zerrissen. Sie richtete sich in Wahrheit gar nicht so sehr gegen den Menschen als gegen das Sein der Dinge selbst. So mußte sich dieser Aufstand stillschweigend in sich selber aufheben.

Ein Galgenlied, das einen scheiternden Revolutionsversuch der Dinge gegen den Menschen zum Thema hat und dabei die Unmöglichkeit eines Zusammentreffens mehrerer Küsten mitten im Meer beschreibt, hat somit unwillkürlich Perspektiven aufgerissen, in denen Fragen nach den tiefen Zusammenhängen von Welt, Dasein und Sprache erscheinen. Dabei liegt jedoch die Betonung auf dem Wort „unwillkürlich“, denn es darf unter keinen Umständen das Mißverständnis aufkommen, hier werde versucht, die Galgenlieder als eine im humoristischen Gewande auftretende Philosophie zu verstehen. Zwar hat sich Morgenstern selbst mehrfach als einen dilettantischen Philosophen bezeichnet³, als einen Menschen, der immer nur ein Ziel bewußt oder unbewußt verfolge, „sich in seinem Zusammenhang mit dem Außer-Ihm zu erkennen“ (ST S. 221), es ist aber ein profundes Mißverständnis, deshalb seine Galgenlieder als Ausfluß dieses philosophischen Bemühens verstehen zu wollen. Den Galgenliedern fehlt gerade jede Absicht, in irgendeiner Form Ergebnisse eines solchen Fragens darzustellen. Das hindert jedoch nicht, daß sie diese Fragen und Zusammenhänge gleichsam umspielen und durchscheinen lassen können und daß Entstehung und Entfaltung ihrer eigenen Welt nur auf dem Hintergrund einer ganz bestimmten Grundhaltung zur Welt möglich werden.

Dieser Hintergrund ist eine Weltsicht, die im Gegensatz zu jedem durch eine Subjekt-Objekt-Relation gekennzeichneten naturwissenschaftlichen Weltbild Mensch und Dinge als eine eigentümliche Einheit begreift und die von einem fast kindhaften und durchaus naiven Gefühl des Einsseins von Mensch und Welt getragen wird. Die andere Welt der Galgenlieder wird allein in solcher Weltsicht möglich, die statt einer einzigen objektiv gesicherten Welt mehrere Sichtmöglichkeiten der Welt kennt und offenhält, welche jeweils ihren Grund im einzelnen menschlichen Dasein haben. Denn ein jeweiliges So-Sehen der Welt impliziert auch immer schon die Möglichkeit eines Anders-Sehens, an die Stelle einer so-und-nicht-anders-seienden Welt tritt eine Pluralität von so-oder-so-seienden Welten. Nur in einer solchen Weltsicht gründet die Möglichkeit, die gewohnte und zumeist als allein möglich angenommene Dingwelt zu de-

³ Vgl. ST S. 135, S. 146, S. 149.

struieren, in dem das So-und-nicht-anders-Sein eines Dinges durch eine leichte Verschiebung seines Beziehungsgefüges zerstört wird und das Ding in dieser Destruktion „als Anderes“ erscheint.

b) Das Ding-Wort

Das Verhältnis der Dinge zum menschlichen Dasein wird evident in der Sprache, und zwar am auffallendsten in dem Wort, das die Dinge unmittelbar zur Sprache bringt und benennt: im Dingwort. Es war der Name, das Dingwort „Westküste“, wogegen sich der Aufstand der Dinge richtete. Im Jahre 1895 notiert sich Morgenstern: „Ein ‚Wort‘ ist etwas unendlich Rohes: es faßt Millionen Beziehungen mit einem Griff zusammen und ballt sie wie einen Klumpen Erde. Bald wird die Erde trocken und hart — die Kugel bleibt als rotes drastisches Ganzes, aber die Millionen Teilchen, daraus sie besteht, sind als solche so gut wie vergessen“ (ST S. 68). Ein Wort benennt nicht nur ein Ding der umgebenden Welt, es impliziert zugleich auch das ganze Beziehungsgeflecht, in dem das Ding steht. Im alltäglichen Wortgebrauch bleibt das jedoch zumeist in der Selbstverständlichkeit verhüllt und entzieht sich der ausdrücklichen Kenntnisnahme. Erst das Staunen kann über den Weg des plötzlichen Fremdwerdens diesen Beziehungsreichtum wieder sichtbar werden lassen.

Es dürfte keineswegs ein Zufall sein, daß in fast allen Fällen⁴ jeweils ein Dingwort den bestimmbaren Anstoß zu einem Galgenlied gibt. Das geschah schon in allen bisher angeführten Beispielen: die Westküste, das Knie, der Saal, der Stiefel, der Lattenzaun, der Purzelbaum usw. Die Reihe ließe sich beliebig vermehren. Auch Morgensterns Wortneuschöpfungen sind in einem ganz überwiegenden Maße gerade Dingworte: das Nasobëm, der Zwölfelf (G S. 24), der Nachtschelm und das Siebenschwein (G S. 52), die Hystrix (G S. 78), der Unver (G S. 254), der Zwi (G S. 232) usw.⁵ In vielen Fällen verwendet Morgenstern ausdrücklich die substantivierte Form eines Verbums oder eines Adjektivums, um dann mit diesem Dingwort sein Spiel treiben zu können: der Seufzer (G S. 39), die Pfiße (G S. 70), die Nähe (G S. 203), das Wetter-Wendische (G S. 123). Auch alle sprachlichen Neuschöpfungen, die aus der Verkopplung zweier verschiedener Beziehungsganzheiten entstehen, sind notwendigerweise Dingworte: als Beispiele wurden schon zitiert: der Ochsenpatz das Löwenreh usw. Das Dingwort erscheint als der tragende Pfeiler im Aufbau der Galgenlieder, weil es die Dingwelt in ihren verschiedenen Sichtmöglichkeiten direkt evident werden läßt. Am Dingwort erscheint die Deformation der gewohnten Welt, und es trägt auch zugleich die dar-

⁴ In den gesamten Galgenliedern gibt es nur vier Ausnahmen, und zwar jeweils die adjektivisch verwendete Partizipform eines Verbs: „Der vorgeschlafene Heilschlaf“ (S. 109), „Der eingebundene Korf“ (S. 149), „Der durchgesetzte Baum“ (S. 152), „Die wiederhergestellte Ruhe“ (S. 199).

⁵ Daneben gibt es nur ganz vereinzelt Neuschöpfungen von Verben: „hurteln“ (S. 92), „gaustern“, „plaustrern“, „gutzen“ (S. 309).

aus entstehende andere Welt. Im Dingwort begegnet am unmittelbarsten das Verhältnis von Welt und Sprache.

Aus dem Jahre 1896 stammt eine Notiz Morgensterns: „Oft überfällt dich plötzlich eine heftige Verwunderung über ein Wort: Blitzartig erhellt sich dir die völlige Willkür der Sprache, in welcher unsere Welt begriffen liegt, und somit die Willkür dieses unseres Weltbegriffes überhaupt“ (ST S. 68). Wenn in der Sprache die Welt begriffen liegt, so bedeutet dies, daß das nennende Wort und das benannte Ding nicht voneinander ablösbar sind. Ebenso wenig wie in der Morgensternschen Weltsicht ein Ding als Ding schon vorhanden ist, um dann nachträglich noch in irgendeine Beziehungsganzheit vom Menschen eingesetzt zu werden, ebenso wenig liegt das Wesen eines Wortes darin, ein schon außerhalb der Sprache längst vorhandenes Ding durch irgendein Lautzeichen nachträglich noch zu benennen. Beide Vorgänge würden das In-Beziehung-Treten des Subjektes Mensch zu einer von ihm abgetrennten, an und für sich seienden Objektwelt bedeuten. Die Einheit von Ding und Mensch aber ist zugleich auch die Einheit von Ding und Wort. Weil ein Wort ein Ding nicht einfach wiedergibt, kann die Sprache überhaupt „willkürlich“ sein.

Im Wort offenbart sich erst das Ding. Die Sprache findet ein Ding nicht vor, um ihm einen Ausdruck zu geben. Vielmehr gibt es außerhalb der menschlichen Sprache weder Welt noch Dinge. Diese wesentliche Erfahrung steht im Hintergrund einer Aufzeichnung Morgensterns über das Schweigen, wenn es dort heißt: „Zerbrich alle Sprache und damit alle Begriffe und Dinge“ (ST S. 249). Dinge und Vorgänge der Welt *sind* im Grunde erst und nur dann, wenn sie Sprache werden. In einem Brief sagt Morgenstern das sehr deutlich: „Wo das Geschehen nicht ins Wort tritt, geschieht auch wirklich nichts in der Sinnenwerkstatt des Autors. Es geschieht nur immer gerade soviel, als er geschehen läßt, mit seinen Mitteln geschehen lassen kann. Ein Geschehen außer dem und über dem *gibt* es nicht. Geschieht etwas ‚dramatisch‘ in dir mit aller Macht, so geschieht es auch in deinem Wort. Man kann nicht teilen, hie Geschehen und hie Wort. Ein Wort ist nur die Oberfläche deines Geschehens, so wie das Wasser nicht über den Fels stürzt und außerdem irgendwo rauscht, sondern unteilbar so stürzt und so rauscht, oder anders stürzt und anders rauscht. Man muß außerdem dem Wort Geschehen zu Leibe gehen. Was ‚geschieht‘ denn überhaupt. Der menschliche Geist verwandelt alles in ein Hintereinander und in Ursache und Wirkung. Nur in ihr geschieht. Es dürfte ewige Veränderungen geben, aber zum Geschehen schaffe erst ich es um. Deshalb gibt es kein Geschehen *an sich*. Sondern immer nur mein, dein, sein Geschehen“ (B S. 122).

Sowenig es ein Geschehen an sich gibt, das nachträglich ins Wort tritt, so wenig gibt es auch Dinge an sich, die erst nachträglich durch ein Wort benannt werden, sondern wie ein Wort die unab lösbare Oberfläche eines Geschehens ist, so ist es auch die unab trennbare Oberfläche eines Dinges.

Das nennende Wort ist in einer solchen Weise mit dem Sein der Dinge

eins, daß diese erst in der Sprache wirklich als Dinge erscheinen können. Die Sprache bezeichnet nicht nur die Dingwelt, sondern hebt sie sozusagen erst in ihr Sein. In den „Epigrammen und Sprüchen“ Morgensterns findet sich der Vers:

„Es gibt ein ganzes Heer von Dingen,
die alle singen wollen, singen.
Was Wunder — daß solch heil'ger Sache
ich mich als Mensch zum Anwalt mache.“⁶

Hier wird der Mensch als Sprechender zum Anwalt der Dinge. Die Dinge drängen zum Wort, weil es im eigentlichen Sinne die Be-dingung ihres Seins ist. Nur im Wort sind sie als Dinge gegenwärtig, nur in der Sprache stellt sich die Welt dar.

So begegnet der Hörer oder Leser eines Wortes immer der Welt: „Man nehme ein paar beliebige Wörter: Fest, Ebene, Landschaft, Musik. Ganze Welten von Schöpfungen erheben sich, wenn wir sie lesen“ (ST S. 75). Es sind bezeichnenderweise wieder allein Dingworte, die Morgenstern hier nennt. Die Dingworte implizieren unmittelbar das Beziehungsgefüge, als welches die Dingwelt erscheint. Diese Welt erfährt der Leser oder Hörer eines Wortes in der Weise der Assoziation der verschiedensten Wort-bezüge, so daß Morgenstern folgerichtig sagen muß: „Assoziation ist zuletzt das eine welterklärende Wort“ (ST S. 239).

Die Einheit von Ding und Mensch, die Sprache als das Offenbarwerden der Welt, das Dingwort als die Be-dingung des Erscheinens der Dinge in ihren Beziehungsganzheiten — auf dem Grunde einer solchen Erfahrung der Welt und der Sprache entfaltet sich die andere Welt der Galgenlieder. Diese Entfaltung jedoch geschieht nun gerade in einer eigentümlichen Loslösung der „willkürlichen“ Sprache von den Dingen und ihren realen Möglichkeiten. Gerade das in der Dingwelt Unmögliche, das Zusammen-treffen mehrerer Küsten im Meer, und das in der Dingwelt gar nicht Vor-handene, wie das Nasobēm, werden hier sprachlich möglich und sprachlich fixiert. Die Sprache wird hier also noch in einer ganz bestimmten schöpferischen Eigenständigkeit erfahren. Diese Erfahrung gilt es im einzelnen und in ihrer ganzen Tragweite deutlich zu machen.

c) Die Sprache

Über die im Hintergrund der Galgenlieder als letztliche Bedingungsmöglichkeit stehende Spracherfahrung lassen sich anhand des bisher Herausgearbeiteten bereits einige privative Aussagen machen.

Weil es für Morgenstern keine an und für sich seiende Dingwelt gibt, kann die Sprache nicht die Funktion haben, Dinge zu bezeichnen, die außerhalb des Sprachraums längst als solche vorhanden sind, um sie im Gedächtnis festzuhalten und anderen Menschen mitteilen zu können. In

⁶ Chr. Morgenstern, Epigramme und Sprüche, München 1920, S. 93.

einem solchen Falle wären die Worte bloße Zeichen, und das Wesen der Sprache würde allein in einer Mitteilungsfunktion liegen. In Morgensterns Weltbild aber, das Mensch und Ding nicht in einer Subjekt-Objekt-Relation stehend begreift, kann die Sprache nicht ein Instrument sein, mit dem ein Subjekt die Objekte der Außenwelt erfaßt oder mit dem sich mehrere Subjekte über ihre jeweilige Objektwelt verständigen. Sie kann nicht nur ein Hilfsmittel oder eine Eigenschaft des Menschen sein, die ihm neben anderen auch noch zukommt, um die Außenwelt zu beherrschen und zu verstehen. Mensch und Sprache müssen in einem anderen Verhältnis stehen als in dem von Besitzer und Werkzeug, Erzeuger und Erzeugnis.

Die Sammlung „Mensch Wanderer“ enthält ein Nachlaßgedicht Morgensterns, das in diesem Zusammenhang äußerst aufschlußreich ist. Es ist überschrieben „Der Sprachkritiker“ und beginnt:

„Ins Innere der Natur dringt kein erschaffner Geist.
So wenig wie ein Aar je ausforscht, wie er ‚heißt‘.

Geist ist nur heißen; Heißt, so schrieb sich besser Geist.
Der Heißt heißt alle Ding (doch Ding ist auch nur Heißt).“⁷

Die erste Gedichtzeile gewinnt ihre besondere Bedeutung durch den Vergleich des zweiten Verses, der sie in eine unmittelbare Beziehung zur Sprache setzt: ein Aar, ein Wesen der den Menschen umgebenden Welt, kann sein Heißen, seinen Namen, das Wort, mit dem ihn der Mensch benennt, nicht selber erkennen. Seinem Wesensgrund kommt er damit ebenso wenig nahe wie der Mensch: was diesem das „Innere der Natur“ ist, ist jenem das benennende Wort. Die zweite Strophe geht nun näher auf dieses „Heißen“ ein, d. h. auf die Sprache: sie wird in einer Identität mit dem Geist gesehen. Sofern der Mensch Geist ist, ist sein Wesen die Sprache. Das eigentliche menschliche Wesen liegt im Nennen der Dinge, im „Heißt“. Weil aber dieses Nennen keineswegs ein bloßes Mit-Namen-Belegen einer an und für sich schon seienden Dingwelt ist, sondern die Dinge als Dinge überhaupt erst in ihr Wesen bringt, ist auch das Sein der Dinge ebenfalls als „Heißt“ anzusehen. Das letztliche Einssein von Mensch und Ding, die Ganzheit der Welt, liegt in diesem „Heißt“. Das Wesen des Menschen und damit das Wesen der Welt ist die Sprache.

Damit aber verliert jede Auffassung der Sprache als eine bloße Eigenschaft des Menschen ihre Geltung. Das Benennen der Dinge ist mehr als nur eine Fähigkeit des Menschen, es entspringt weder einer Anmaßung noch gar einer launischen Willkür, der er je nach Belieben nachgeben kann oder nicht.

Als Wesen des Menschen ist die Sprache aber auch zugleich eine letzte Begrenzung des menschlichen Daseins. „Geist ist *nur* Heißen“, sagt das Gedicht, und diesem Heißt ist das Innere der Natur versagt. Das bedeutet einmal, daß der Mensch gerade sein innerstes Wesen, die Sprache selbst,

⁷ Chr. Morgenstern, Mensch Wanderer, München 1928, S. 43 f.

nicht begreifen und erfassen kann: die Sprache bleibt ihm *das* Rätsel. Zum anderen bedeutet es überhaupt eine grundsätzliche Beschränkung für jedes auf eine absolute Erkenntnis gerichtete menschliche Streben. Denn so wenig es für Morgenstern objektiv erkennbare Dinge gibt, sondern ein Ding wesensmäßig immer ein so-gesehenes ist, so wenig gibt es auch ein „objektives“ Wort, das eine solche Erkenntnis zur Sprache bringen könnte. Jede menschliche Erkenntnis muß eine aus einer jeweiligen Weltsicht getroffene Entscheidung bleiben: „Wird man nie begreifen, daß Worte nur Entscheidungen sind, nicht Erkenntnisse?“ (ST S. 203). Damit aber steht der Mensch nicht herrschend über der Sprache, sondern eher in einer wesensmäßigen Abhängigkeit.

Wenn die Welt in der Sprache begriffen liegt und der Begriff Welt immer schon eine Pluralität von Weltsichten impliziert, so muß sich daher auch in jedem einzelnen Wort diese Pluralität von Sinn- und Bedeutungszusammenhängen finden: „Der sogenannte eigentliche Sinn des Gesagten ist nicht sein einziger Sinn“ (ST S. 74). Und: „Es gibt gar keine Worte, die bloß Worte wären, sondern jedes Wort ist von vornherein ein — höchst individuelles — *Urteil*. Man glaubt, a sei gleich a. Eine vollkommene Ungeheuerlichkeit“ (ST S. 73). Ein Wort, auch wenn es scheinbar gleich gebraucht wird, kann niemals das Gleiche zweimal aussagen: es ist „nicht einmal dasselbe Wort in deinem Munde je dasselbe“ (ST S. 265). Es gibt keine identischen Worte: „Jedes Wort (ist) in dem Augenblick, wo es gedacht, gesprochen, geschrieben wird, ein Individuum für sich und nicht einmal demselben — vor oder nachher geborenen — Wort desselben Mundes, desselben Gehirnes je irgendwie gleich. Wenn einer sagt, ich glaube dies und das, und sein Nachbar hört das, so kann das sein, als ob der eine sagte: Himalaya, und der andere hörte: Schneehaufen“ (ST S. 72). Deshalb kann es auch keine Tautologie geben (vgl. ST S. 72), und „nicht nur jedes Gleichnis hinkt, sondern auch jede *Gleichung*“ (ST S. 72).

Jedes Wort ist zu jedem Zeitpunkt seines Gesprochenwerdens ein ganz anderes. Die Sprache kann also nie als etwas Fertiges und Abgeschlossenes vorliegen, sondern nur ein sich dauernd in sich wandelnder Prozeß sein: „Die gleichen Worte sind einander nicht gleich . . . Sondern alles ist processus“ (ST S. 72). Unter der Überschrift „Die Axt' (Fundamentalsätze)“ findet sich die lapidare Zusammenstellung: „Sprache — Prozeß“ (ST S. 266). Und mehr als einmal begreift Morgenstern — manchmal mit deutlichen Anklängen an Nietzsche — die Sprache als „eine ungeheure fortwährende Aufforderung zur Höherentwicklung“ (ST S. 74). Sprache ist Dynamik, Verwandlung und Entwicklung, sie ist niemals ein in sich abgeschlossener und zur Benutzung freigegebener Gebrauchsgegenstand, sondern immer im Sprechen und Hören schöpferischer Prozeß: „Jedes einmal ins Licht getretene Wort . . . fordert, sobald es nur sichtbar wird, zur Produktion heraus. Man kann kein Wort lesen oder hörend aufnehmen, ohne es zugleich aus seinen Schrift- oder Ton-Elementen wieder zu *schaffen*“ (ST S. 74).

Wenn der Sprechende jedes Wort im Augenblick des Aussprechens als

ein „höchst individuelles Urteil“ neu erschafft, so muß es auch von hierher nochmals eine tiefe Verknennung des Wesens der Sprache bedeuten, wenn man mit ihrer Hilfe zu objektiven Erkenntnissen gelangen zu können glaubt. Jede Philosophie, die sich als eine verbindliche und gültige Welt-erkenntnis ausgibt, vermag auch die Welt nur in einer solchen Sprache zu fixieren. Sie klammert sich gleichsam an Worte und schwimmt in Wahrheit über einer unergründlichen Tiefe: „Philosophien sind Schwimmgürtel, gefügt aus dem Kork der Sprache“ (St S. 72). Eine objektive, auch außerhalb eines jeweils individuellen menschlichen Bereiches gültige Welterkenntnis würde zuerst einmal einen Punkt außerhalb der Sprache voraussetzen, von dem aus sowohl die Welt wie auch die Sprache überschaubar würden. Aber die Welt liegt in der Sprache begriffen, und die Sprache ist der Mensch selbst. „Welch ein Unterfangen, sich hinter Worten verstecken zu wollen! Man ist ja — diese Worte selbst“ (ST S. 73). Ein archimedischer Punkt außerhalb der Sprache, der zugleich ein Punkt außerhalb des menschlichen Wesens wäre, ist unerreichbar. Wenn der Mensch versucht, zu Erkenntnissen über Sprache und Welt zu gelangen, so steht er schließlich immer nur wieder vor sich selbst: „Der Mensch ist ein in einem Spiegelkerker Gefangener“ (ST S. 199).

Diese wesensmäßige Beschränkung des menschlichen Erkenntnisvermögens durch die Sprache aber ist für Morgenstern kein bloßes Negativum und noch weniger ein unvollkommener Zustand, den es in irgendeiner Weise zu bekämpfen und zu überwinden gilt. Wie sich die Revolution der Westküsten aus einer tieferen Einsicht aufhebt, so muß sich auch jeder Angriff auf die Sprache in sich selbst aufheben, da es keinen Punkt außerhalb gibt und folglich die Sprache gar keine Angriffsfläche bieten kann. Nicht die Grenzen der Sprache gilt es zu sprengen, sondern es geht um die Einsicht, daß sich allein innerhalb ihres Bereiches und ihrer Beschränkung menschliches Wesen verbirgt und entfalten kann: es gibt nur den Weg in die Sprache hinein. „Wenn ich wüßte, welches Wort der Erde keine Vorstellung enthielte, so würde ich es dazu gebrauchen, das Wort Vorstellung zu überwinden. Aber dieses Wort Vorstellung bleibt zuletzt als einziges auf dem obersten Siebe liegen, das alle anderen passiert haben. Nur glaube man nicht, damit etwas anfangen zu können. Denn wenn ich sage: Die Welt ist meine Vorstellung, so sage ich damit nichts anderes als: eine Vorstellung ist meine Vorstellung. Es gibt keinen Weg hinaus, es gibt nur einen Weg hinein“ (ST S. 206).

Trotzdem bieten sich scheinbar zwei Wege an, die ein Entrinnen aus der Sprache ermöglichen. Der eine ist die Erfindung eines neuen Wortes, der andere das Schweigen. Aber ein neues Wort ist etwas Unmögliches, denn es bliebe doch immer in irgendeiner Weise, und sei es selbst als sinnloses Wort, an die bisherige Sprache und ihren Sinn gebunden:

„Du suchst nach neuem Wort; so bild's doch Philosoph!
Du bleibst so oder so Narr an der Sprache Hof!“⁸

⁸ Ebd.

fährt das schon zitierte Gedicht „Der Sprachkritiker“ fort. Und auch das Schweigen kann nicht die Erlösung von der Sprache bringen. Zwar enthält jedes Wort gewissermaßen als Pol auch das Wortlose: „Jedes Wort ist notwendig Pol. Im Innern sind wir nur als Wortlose, sind wir nur, sobald wir bloß *sind*, unser Sein bloß *fühlen*“ (ST S. 191). Aber gerade als Verstummen, als ein Wortlos-Werden ist das Schweigen eine bloße Negation der Sprache und bleibt ihr so zutiefst verhaftet:

„Und schweigst du ganz, so wär dein Schweigen auch nur Wort.“⁹

Das alles zeigt, daß Morgenstern die Sprache nicht primär als Erkenntniswerkzeug faßt, das zwar unvollkommen ist, das der Mensch aber zur freien Verfügung hat. Die Erkenntniskraft der Sprache ist für ihn nur ein peripherisches Merkmal, worin keineswegs das alleinige Wesen der Sprache zu fassen ist. Die Sprache hat keinen irgendwie gearteten Werkzeugcharakter; der Mensch ist im Grunde so wenig Herr der Sprache, wie er Herr seiner selbst ist. Denn letzten Endes ist es auch nicht einmal der Mensch selbst, der spricht, sondern die Sprache spricht für ihn und durch ihn. „Wie die Sprache für uns denkt und dichtet . . .“ (ST S. 218) beginnt eine Aufzeichnung aus dem Jahre 1906. Nicht der Mensch ist der Erzeuger und Erfinder der Sprache, die er als sein Erzeugnis in seiner Macht hält, sondern es verhält sich umgekehrt: der Mensch ist eine Kreatur der Sprache.

„Du zeugtest nicht das Wort; das Wort — es zeugte dich.“

So lautet die Schlußzeile des Gedichtes „Der Sprachkritiker“. Damit aber ist die Sprache als letztliche eigentliche Schöpfungsmacht erfahren. In einem ganz uranfänglichen Sinne meint Sprache hier Welterschöpfung, in einem selben Sinne vielleicht, wie das für Morgensterns religiöses Erleben so bedeutungsvoll gewordene Johannesevangelium sagt: im Anfang war das Wort.

Zugleich aber bedeutet das, daß der Mensch als Sprechender immer im Bereich einer Übermacht steht: „Wir sind alle Besessene, man muß das Wort nur wörtlich genug verstehen“ (ST S. 182), schreibt Morgenstern, und im Galgenlied „Der Purzelbaum“ heißt es vom Menschen:

„Nun, auch für uns besteht der Satz:
Wir schießen nicht, es schießt uns“ (G S. 102).

Irgendeiner übermächtigen Es-Macht ist der Mensch gerade als Sprechender ausgeliefert und ausgesetzt. Wer ist diese Es-Macht oder was verbirgt sich hinter ihr?

Im Kapitel „Weltbild“ findet sich eine Aufzeichnung in Morgensterns Bekenntnisbuch „Stufen“: „Betrachte den Sternenhimmel — alles versinkt um dich her. Wer ist er, wer bist du. Dein Denken schweigt. Du fühlst dich wie hinweggehoben, zerflattern . . . Wer bist du, wer ist er,

⁹ Ebd.

wenn nicht — Es. Das unfafßbare Selbst, Gott, das Mysterium“ (ST S. 220). Offenbar ist dieses Es eine namenlose, mehr oder weniger mystisch empfundene Gottheit, die den Menschen wie das Universum durchwaltet und hält. Die Transzendenz im Morgensternschen Weltbild ist keineswegs sinnentleert, sondern gerade dort, wo Ohnmacht und Grauen zutiefst empfunden werden, tritt sie als das letzthin Bergende in Erscheinung. So birgt auch gerade die Sprache als Wesen des Menschen einen besonderen Bezug zur Gottheit in sich: „Kein Wort der Erde, das sich mir im Wort ‚Gott‘ nicht löste . . . Es gibt also zuletzt nur eine Grenzvorstellung, nur ein ‚Urwort‘. Dieses Urwort muß uns gelassen bleiben, wollen wir Menschen bleiben“ (ST S. 252).

Der Mensch ist der unfafßbaren Übermacht der Sprache ausgeliefert, aber eben nur, solange er nur Mensch ist. Hier, inmitten der Dingwelt, ist ihm jedes Schweigen verwehrt, aber über dieses Dasein hinaus öffnet sich in einer mystischen Einheit mit der ewigen Gottheit ein ding- und begriffloser Bereich des endgültigen, über die Sprache hinausgekommenen Schweigens:

„Erst wer auf immer schweigt, erfährt der Wahrheit Port.“¹⁰

Und eine weitere Notiz lautet: „Was sagt Meister Ekkehart anders als: zerbrich alle Sprache und damit alle Begriffe und Dinge; der Rest ist Schweigen. Dies Schweigen aber ist — Gott“ (ST S. 249).

Es ist für die Weltsicht, aus der heraus die Galgenlieder erwachsen, wesentlich, daß dieses Es, das den Menschen in seiner Herrschaft hält, zwar eine impersonale, unbegreifbare und unfafßbare Macht, aber als Gottheit keineswegs sinnentleert ist. Die Welt ist weder ein sinnloses Spiel, noch ist der Mensch ein willenloses Spielzeug fremder Mächte; vielmehr trägt eine letzte Gewißheit das menschliche Dasein auch und gerade da, wo es mit dem Grauenhaften, dem Schrecklichen und dem eigenen Abgrund konfrontiert wird¹¹, so daß es charakteristisch für Morgensterns Weltbild ist, wenn er sagt: „Ich will den Menschen nicht schiffbrüchig sehen, aber er sollte sich dessen bewußt sein, daß er auf einem Meere fährt“ (St S. 242).

Denn gerade auch als „Besessener“ bleibt dem Menschen noch Raum für ein eigenes Entfalten: „Wir sind alle Besessene . . . Aber zugleich können wir auch Mehrere dieses uralten Besitzstandes sein, den wir ‚unseren Geist‘ nennen, zugleich auch Besitzergreifende“ (ST S. 182).

„Unser Geist“ aber ist „Heiß“, ist Sprache. Es gibt keinen Weg hinaus aus der Sprache, aber es gibt den Weg hinein: der Mensch kann, gerade weil er ein „Besessener“ der Sprache ist, diesen „Besitzstand“ ergreifen und mehrten, indem er sich auf sie einläßt, indem er der Sprache ent-spricht.

Die Erfahrung der Sprache außerhalb einer bloßen Verständigungs-

¹⁰ Ebd.

¹¹ Vgl. dazu: Epigramme und Sprüche, a. a. O. S. 112 und S. 154, ferner ST S. 138.

funktion, die Erfahrung einer Sprache, die nicht die sichtbare Welt nachbildet, sondern Welt und Dinge erst sichtbar werden läßt, die sich als schöpferischer Prozeß und als eigenständige Übermacht dem menschlichen Herrschaftsbereich entzieht, ist der eigentliche Hintergrund und damit zugleich Möglichkeitsbedingung und Ursprung der Galgenlieder. Das in ihnen evident werdende Gefüge von Welt, menschlichem Dasein und Sprache erweist sich letzten Endes als eine unauflösliche Einheit. Die Erfahrung der Welt ist nur eine Form der Erfahrung des Menschen, die Erfahrung von Mensch und Ding letztlich eine Erfahrung der Sprache. Die Destruktion der gewohnten Welt ist auch immer eine Destruktion der gewohnten Sprache und umgekehrt. So kann im Staunen das Fragwürdigwerden eines Wortes Perspektiven aufreißen, in denen plötzlich Welt und Sprache zugleich einzustürzen drohen, muß das plötzliche Fremdwerden eines sonst selbstverständlichen Begriffes unwillkürlich Fragen nach den letzten Grundlagen unseres Daseins stellen. Aus einem Sich-Einlassen auf eine solche Erfahrung der Sprache und der Welt, aus dem Entsprechen dieser Sprache erwächst die andere Welt der Galgenlieder.

d) Die Sprachkritik und ihre Grenzen

Es ist mehrfach versucht worden, das Wesen der Galgenlieder als Kritik an der Sprache, als Anprangerung ihrer Unlogik und Sinnwidrigkeit zu fassen¹² und Morgenstern in einen Zusammenhang mit Fritz Mauthner zu stellen, dessen dreibändiges Werk „Beiträge zu einer Kritik der Sprache“ in den Jahren 1901/02 erschien. Diese Zuordnung wird aber dem Wesen der Galgenlieder und der ihnen zugrunde liegenden und sich in ihnen aussprechenden Spracherfahrung nicht gerecht.

Morgenstern selbst hat Mauthners Werk gekannt und eingehend gelesen, allerdings erst gegen Ende des Jahres 1906, als die ursprünglichen Galgenlieder bereits veröffentlicht waren. Am 29. 12. 1906 schrieb er an seinen Freund Friedrich Kayssler: „Meine Aufmerksamkeit für sein (Mauthners) Thema geht . . . bis in meine Bekanntschaft mit Nietzsche zurück und hat mich immer davon abgehalten, ein Wortgläubiger zu werden. Du kannst dir demnach denken, mit welchem Interesse ich den Ausführungen Mauthners folgte, die sich als Ausführungen eines verteuftelt gebildeten und scharfsinnigen Mannes dokumentieren und sich letzten Endes mit keinem geringeren Problem herumzuschlagen haben als dem: Kann uns Sprache überhaupt zu irgendeiner wirklichen Erkenntnis verhelfen?“ (B S. 235)

Mauthner wollte mit seinem Werk radikal das Vertrauen auf die Sprache als Mittel zur Welterkenntnis erschüttern. „Die ganze Untersuchung dieses Buches ist der Frage gewidmet, ob menschliche Sprache ein nützliches Werkzeug sei für die Welterkenntnis.“¹³ Mauthners Antwort

¹² So vor allen Dingen in den Arbeiten von Leo Spitzer und Mally Untermann.

¹³ Fritz Mauthner, Beiträge zu einer Kritik der Sprache, Bd. I, Stuttgart 1901, S. 67.

lautet: „Sprache ist untauglich für Welterkenntnis.“¹⁴ Der Weg der Sprachkritik ist daher der der völligen Destruktion: „Will ich empor-glittern in der Sprachkritik, die gegenwärtig das wichtigste Geschäft der denkenden Menschheit ist, so muß ich die Sprache hinter mir und vor mir und in mir vernichten von Schritt zu Schritt.“¹⁵ Das Ziel dieses Weges liegt in einer Befreiung des Menschen aus jeglicher sprachlichen Bindung: „Die Kritik der Sprache muß Befreiung von der Sprache als höchstes Ziel der Selbstbefreiung lehren.“¹⁶

Schon diese wenigen Zitate zeigen, daß die Grundintention dieser Sprachkritik sich wesentlich von der Spracherfahrung Morgensterns unterscheidet. Ganz im Gegensatz zu Morgenstern sucht Mauthner letzten Endes einen Ausweg aus der Sprache; er läßt sich nicht auf sie ein, sondern verharret in einer Gegenposition. Darüber hinaus faßt er die Sprache auch ausschließlich als Werkzeug und Erzeugnis des Menschen: „So ist auch die Sprache nicht ein übermenschliches Wesen, welches nebenbei und zufällig Nutzen bringt; sie ist vielmehr wesentlich eine nützliche Erfindung.“¹⁷ Sprache ist für Mauthner Erkenntniswerkzeug und nichts außerdem. Als solche wird sie zum Gegenstand einer Untersuchung und kann mit dem Maßstab der Erkenntniskraft nach Nutzen und Wert gemessen werden. Die Vollkommenheit des Erkenntniswerkzeuges Sprache wäre für Mauthner dann gegeben, wenn sie zur vollkommenen Wiedergabe, zur Photographie der Welt werden könnte¹⁸. Da sie aber „statt der Erkenntnis . . . dem Menschen nichts geschenkt (hat) als Worte zu den Dingen, Etiketten zu leeren Flaschen“¹⁹, sinkt sie herab zu einem „Scheinwert wie eine Spielregel, die um so zwingender wird, je mehr Mitspieler sich ihr unterwerfen, die aber die Wirklichkeit weder ändern noch begreifen will“²⁰.

In einer Aufzeichnung aus dem Jahre 1907, in der sich Morgenstern kritisch mit Mauthner auseinandersetzt, greift er genau dieses Bild auf: „Kritik der Sprache‘ ist zuletzt auch nur ein Gesellschaftsspiel. Es gibt kein Wort, das außerhalb der Sprache noch irgendwelchen Sinn ergäbe. Wer sich außerhalb der Sprache setzen möchte, findet keinen Stuhl mehr. Er kann nicht einmal mehr sagen: nun weiß ich wenigstens, daß Wissen Unmöglichkeit ist. ‚Wissen‘ ist so gut eine Spielmünze wie ‚sein‘, wie ‚Unmöglichkeit‘, wie ‚Sprache‘, wie ‚außerhalb‘. Es ist dafür gesorgt, daß wir die ‚Welt‘ nicht in die Luft sprengen. Ich nenne diese widerspruchslose Ohnmacht in Dingen wirklicher, nicht nur scheinbarer Erkenntnis manchmal bei mir: die Selbstversicherung Gottes. Sie ist eines Gottes würdig“ (ST S. 250). Morgensterns Kritik an Mauthner erwächst folgerichtig aus seiner eigenen Erfahrung der Sprache. Jeder Versuch, der Sprache kritisch gegenüberzutreten, bedeutet für ihn ein Abgleiten ins Bodenlose. Die Sprache ist das Wesen des Menschen selbst, jeder Angriff auf sie entbehrt von vornherein des notwendigen Abstandes von Angreifer und ange-

¹⁴ Ebd. S. 216.

¹⁵ Ebd. S. 2.

¹⁶ Ebd. S. 657.

¹⁷ Ebd. S. 75.

¹⁸ Vgl. ebd. S. 46.

¹⁹ Ebd. S. 82.

²⁰ Ebd. S. 28.

griffenem Objekt. Und selbst die rücksichtsloseste Kritik bleibt für Morgenstern als bloße Gegenposition noch im selben Maße an die Sprache gebunden wie ein einfaches kritikloses Gerede. Nicht der Widerspruch bestimmt daher Morgensterns Verhältnis zur Sprache, sondern eine „widerspruchslose Ohnmacht“, was aber wiederum nicht ein Ausgesetztsein an eine unfassbare Es-Macht bedeutet, sondern auch diese Ohnmacht bleibt getragen und geborgen in Gott.

Das alles besagt jedoch weder, daß es zwischen Morgenstern und Mauthner gar nichts Gemeinsames gibt noch daß Morgenstern sich völlig kritiklos zur Sprache verhielte. Mauthners Einsichten in die Relativität und Mehrdeutigkeit aller Worte wird Morgenstern mit größtem Interesse begegnet sein; Sätzen wie dem folgenden wird er ohne weiteres zugestimmt haben: „Gemeinsam ist die Muttersprache wie etwa der Horizont gemeinsam ist; es gibt keine zwei Menschen mit gleichem Horizont, jeder ist der Mittelpunkt seines eigenen.“²¹ Es mögen sich leicht noch mehrere Übereinstimmungen finden lassen: es bleiben aber immer Übereinstimmungen über peripherische Merkmale der Sprache. Sie können und dürfen nicht über die wesenhaft verschiedenen Grundintentionen Mauthners und Morgensterns hinwegtäuschen. Von einer Beeinflussung Morgensterns dürfte darüber hinaus schon aus rein chronologischen Gründen (erstes Erscheinen der ursprünglichen Galgenlieder 1905, erstes Bekanntwerden mit Mauthners Werk Ende 1906) kaum zu sprechen sein.

Morgensterns eigene Kritik an der Sprache wird aus zahlreichen Aufzeichnungen, die in seinem Aphorismenbuch „Stufen“ enthalten sind, deutlich. Sie richtet sich aber im Gegensatz zu Mauthners Kritik niemals gegen die Sprache als Ganzes, sondern jeweils nur gegen einen ganz bestimmten Aspekt: gegen ihre Vernutzung im konventionellen Gerede. Gemeinplätze, Redensarten, leeres Geschwätz als „Konversation“ sind die Ziele seines Angriffs; denn „wer konversiert, der *spricht* nicht“ (ST S. 73). „Es gibt nichts Hemmenderes als Gemeinplätze und Redensarten. Jede Redensart ist eine Fratze eigener Gedanken, ein ‚Mitesser‘ im Zellengewebe des Denkers“ (ST S. 74). Oder: „Seit Friedrich Schillers 100. Todestag habe ich diesen Dichter für mich Max Zottuk getauft; so sehr haben mir Presse und Publikum jeden Buchstaben dieses einst teuren Namens verleidet“ (ST S. 49).

Gerade in diesen Redensarten und im alltäglichen Geschwätz aber fühlt sich der bürgerliche Mensch geborgen. Darum stellt sich Morgenstern eine Aufgabe: „Unter bürgerlich verstehe ich das, worin der Mensch sich bisher geborgen gefühlt hat. Bürgerlich ist vor allem unsere Sprache: Sie zu entbürgerlichen die vornehmste Aufgabe der Zukunft“ (ST S. 69). Letzten Endes aber weiß er dabei nur allzu gut, daß selbst im Falle des Gelingens einer solchen Sprachreform sie am Wesen der Sprache nichts ändern würde und sollte.

Mauthner und Morgenstern verfolgen im Grunde zwei diametral ent-

²¹ Ebd. S. 19.

gegengesetzte Richtungen: Mauthner geht gegen die Sprache an, Morgenstern läßt sich auf sie ein; Wider-spruch und Ent-sprechung stehen sich gegenüber. Morgensterns Spracherfahrung läßt weder eine Kritik, noch eine Parodie, eine Satire oder eine Ironisierung der Sprache als solcher zu. Dazu fehlt der Abstand, das Darüberstehen, der Punkt außerhalb, von dem aus eine solche Haltung zur Sprache erst möglich würde. Nichts liegt Morgenstern in den Galgenliedern ferner als ein kritischer Angriff auf die Sprache, als der Kampf gegen ihre unzureichende Erkenntnis-kraft, ihren fehlenden Sinn oder ihre mangelnde Logik; nichts hat er mit dem Mauthnerschen Anspruch gemein, der die „Welt von der Tyrannei der Sprache zu erlösen“²² versuchen will.

Mangelnde Erkenntniskraft, Unsinn und Unlogik sind für Morgenstern nicht abwertende Kriterien, die es zu bekämpfen und schließlich zu überwinden gilt, sondern es sind schöpferische Möglichkeiten der Sprache, Elemente, aus denen sich ebenso wie aus Sinnhaltigkeit und Logik eine — wenn auch eigentümlich andere — Welt konstituieren kann, wenn man ihnen nicht wider-spricht, sondern sich ent-sprechend auf sie einläßt. Gerade aus der fehlenden Erkenntniskraft empfängt die Sprache so eine Eigenständigkeit in einer besonderen Freiheit *von* der Realwelt. Diese Freiheit aber ist gleichzeitig eine Freiheit *zur* Entfaltung ihrer eigenen Möglichkeiten, zur Schöpfung einer sprachlichen Eigenwelt.

3. Die Entfaltung einer sprachlichen Eigenwelt

a) Die Inkongruenz von Ding- und Sprachraum

Vor diesem Hintergrund rückt jetzt das Galgenlied „Die Westküsten“ von neuem ausdrücklich in das Blickfeld. Die Westküsten verlassen ihr Land und treffen sich irgendwo im Meer — mit der Aussage dieses so einfachen, aber eben unmöglichen Vorganges hat die Sprache den Mög-lichkeitsraum der Dingwelt überspielt. Gerade das ganz und gar Wider-sinnige, das Unlogische und Unmögliche der Dingwelt ist im Raum der Sprache möglich. In dieser Inkongruenz von Dingwelt und Sprachraum tritt ein eigener sprachlicher Möglichkeitsraum in Erscheinung, der weiter und umfassender ist als derjenige der Dingwelt, der das, was in dieser unmöglich ist, noch mit umgreift und in dem das sachlich Unvereinbare ohne weiteres vereint werden kann. Die Sprache wirkt hier nicht primär als Wiedergabe einer erfahrbaren Wirklichkeit, sondern als Seinsmöglich-keit dessen, was es „in Wirklichkeit“ nicht gibt, was nur sein könnte oder aber auch, was nicht sein könnte. Sprache ist hier über die bloße Abbil-dung des Vorhandenen hinausgehende Welterschöpfung.

Das ist in einem ganz elementaren Sinne zu verstehen: Morgenstern prangert hier nicht die Sprache an, die den Widersinn einer Küste ohne

²² Ebd. S. 1.

Land zuläßt, sondern er folgt ganz einfach nur einer sprachlichen Möglichkeit. Die im Grunde ganz selbstverständliche Tatsache, daß die Sprache etwas aussagen kann, was der Realität nicht entspricht, daß die Sprache „lügen“ kann, die Tatsache, daß die Sprache unwahr spricht im Sinne einer *adaequatio ad rem*, tritt hier aus ihrer Selbstverständlichkeit heraus und wird zur eigentlich schöpferischen Erfahrung. Morgenstern läßt sich in seinen Galgenliedern auf die unendlich reichen Möglichkeiten der Sprache ein und befreit sie so aus den Fesseln einer bloßen Wiedergabe der empirischen Wirklichkeit. Damit aber gibt er die Sprache nicht letzten Endes preis, er gibt sie vielmehr auf ein eigentliches Wesen hin frei. Denn: „Erst das Wort reißt Klüfte auf, die es in Wirklichkeit nicht gibt. Sprache ist in unsere *termini* übersetzt ‚zerklüftete Wirklichkeit‘“ (ST S. 69).

Diese Kluft zwischen Ding- und Sprachraum tat sich im plötzlichen Fremdwerden der Dingworte Westküste oder Saal oder Knie auf. In einem solchen Fragwürdigwerden enthüllt sich die Sprache immer wieder als ein eigener Raum, der sich mit dem der Dingwelt nicht deckt. So stehen zum Beispiel in der Sprache die in der realen Welt so verschiedenartigen „Dinge“ wie eben eine unabgrenzbare, nie für sich allein faßbare Küste oder ein Relationsbegriff wie ein Knie oder auch ein sehr handgreiflicher Gebrauchsgegenstand wie ein Stiefel ununterschieden in der gleichen sprachlichen Kategorie des Dingwortes. Wenn man aber dementsprechend völlig gleichartige Vorgänge wie z. B. den einer Ortsveränderung auf alle diese Dinge in gleicher Weise sprachlich überträgt, so tut sich plötzlich eine abgründige Kluft auf, und Küste und Knie zeigen sich sozusagen als bloße „Wort-Dinge“, denen in der empirischen Realität keine an und für sich seienden Dinge direkt entsprechen. Sie sind nur Verdinglichungen der Sprache. Die Sprache selbst tritt hier in Erscheinung, die die Welt des Realen eigenständig und eigenmächtig aufteilt und zerklüftet. Als Dingworte erscheinen in der Sprache nicht nur die Benennungen von sichtbaren realen Dingen, sondern auch bloße Relationen, Vorgänge, Tätigkeiten. Wenn Morgenstern nun eine solche Relation entsprechend ihrer sprachlichen Erscheinung als Ding faßt, so entfaltet sich eine „zerklüftete Wirklichkeit“, eine andere Welt, eine Eigenwelt der Sprache.

b) Die „andere Welt“ als Eigenwelt der Sprache

Die Sprache selbst ist die Bedingung der unmöglichen, empirisch nicht erfahrbaren Vorgänge in den Galgenliedern. Sie ist ebenso Bedingung und Möglichkeitsgrund für das Erscheinen von Dingen, die es in der Wirklichkeit überhaupt nicht gibt, wie z. B. ein Nasobem, oder für die Verkopplung disparater Dinge zu einem einzigen neuen Ding wie der Ochsenpatz oder das Polizeipferd. Ebenso liegt in der Vernichtung eines Dinges in der Sprache (Saaldiebstahl oder Exlibris ohne Bild und Zeichen) jeweils ein unüberhörbarer Verweis auf die Eigentümlichkeit ihres Wesens. Wenn Totes lebendig erscheint (Knie, Stiefel, Flasche) oder wenn Immaterielles materialisiert wird (der Zwischenraum eines Lattenzaunes

als Baumaterial für ein Haus), so rückt immer wieder die Sprache selbst in das Blickfeld. In allen diesen Fällen ist sie ausdrücklich aus einer Funktion einer bloßen Wiedergabe der bestehenden Dingwelt, aus jedem abbildenden Verfahren herausgelöst, sie nimmt in keiner Weise mehr Rücksicht auf das empirisch Wirkliche, sondern entfaltet sich frei und im Wortsinne unbe-dingt, sie überläßt sich ihren eigenen Möglichkeiten und Bewegungen. Die Destruktion der gewohnten Welt ist die Wirksamkeit der Sprache, die aus der Deformation der Beziehungsganzheiten der Dinge entstehende „andere Welt“ ist der auf die Fülle seiner Möglichkeiten abgehorchte und ausgeschrittene Eigenbereich der Sprache.

Von hier aus schlägt sich ein Bogen zum Anfang der Untersuchung zurück: „Man sieht vom Galgenberg die Welt anders an, und man sieht andere Dinge als Andere.“ Diese anders gesehene Welt ist eine reine Wort-Welt, die nicht den Wirklichkeiten der Dingwelt, sondern den Möglichkeiten der Sprache entspricht, in der sich nicht Worte zu realen Dingen und Vorgängen finden, sondern umgekehrt Dinge und Vorgänge zu Worten: eine Welt, die gleichsam nur von Gnaden der Sprache existiert. Ihr Ursprung liegt in einer unmittelbaren Erfahrung der Sprache, die nicht primär eine wirklichkeitsabbildende Funktion hat, sondern sich schöpferisch und der Herrschaft des Menschen weitgehend entgleitend entfaltet.

Das alles aber hat folgende Konsequenz: Die Destruktion der gewohnten Welt ist in den Galgenliedern weder Selbstzweck, noch Endzweck, noch letzte Absicht dieser Dichtungen. Sie kann auch nicht Ausdruck einer Verzweiflung an einer sinnlos gewordenen Wirklichkeit sein, die Morgenstern etwa durch die Wiedergabe einer entfremdeten und zerstörten Dingwelt darstellen will. Ganz abgesehen davon, daß sich für eine solche Weltentfremdung und Sinnentleerung in Morgensterns heilem, von einer Gottheit durchwaltetem und getragensem Weltbild keinerlei Anzeichen finden lassen, würde eine solche Interpretation auch immer wieder voraussetzen, daß die Sprache hier als bloßes Mittel einer Darstellung von äußeren Dingen oder inneren Vorgängen gefaßt würde. Ebenso hieße das in jedem Falle, Morgenstern wolle irgend etwas mit seinen Galgenliedern bezwecken. Ein Sich-Einlassen auf eine Sprache aber, die nicht im Besitz des Menschen steht, sondern umgekehrt den Menschen in ihre Herrschaft zwingt, kann auch nicht mehr allein einer menschlichen Absicht oder einem für ihn sinnvollen Zweck gehorchen. Jeder außerhalb der Sprache und damit außerhalb ihrer selbst liegende Zweck liegt diesen Gedichten völlig fern. Kategorien wie Sprachkritik, Parodie, Satire oder Karikatur der Sprache müssen versagen. Die Deformation der Beziehungsganzheiten der Dinge, die „Zerklüftung“ der Wirklichkeit sind nichts anderes als ein integrierender Bestandteil einer ganz bestimmten Spracherfahrung: sie sind der Vollzug der Sprache in ihren Möglichkeiten. Die Destruktion der Dingwelt verfolgt hier keinen eigenen Zweck, sondern ist zugleich immer die Konstruktion einer Eigenwelt der Sprache.

c) Die „absolute“ Sprache

Die Sprache der Galgenlieder verläßt den Bereich des Reproduktiven und wird aus sich selbst heraus als ein Ausschöpfen ihrer eigenen immanenten Möglichkeiten produktiv. Aus der Bindung an eine Wiedergabe des Realen befreit, entfaltet sie sich somit im Wortsinne unbedingt und wird sozusagen „absolut“ und „autonom“. Diese „absolute“ Sprache wird nicht eigentlich mehr gesprochen, sondern sie spricht selbst; sie hat keine Werkzeugfunktion für den Menschen, sondern umgekehrt wird der Mensch ihr untertan. Diese autonom gewordene Sprache gehorcht keinem außerhalb ihrer selbst liegenden Zweck, sondern sie spricht nur, um zu sprechen, und sie hält sich dabei weder an die Forderung nach Verständlichkeit noch an Sinnhaltigkeit. Sie spricht ihre eigenen Möglichkeiten: nichts anderes als sich selbst und ausschließlich mit sich selbst. Ihr Gespräch ist ein Monolog.

Sie kann folglich auch jede Gesetzmäßigkeit aufheben und zerstören, die außerhalb ihrer selbst liegt: so z. B. das für jede Erfahrung der Wirklichkeit grundlegende Gesetz der Identität. Ein Gedicht Morgensterns, das aus dem engsten Umkreis der Galgenlieder stammt, beginnt:

„Drei Hasen tanzen im Mondschein
im Wiesenwinkel am See:
Der eine ist ein Löwe,
der andre eine Möwe,
der dritte ist ein Reh.“ ²³

Die „absolute“ Sprache kann hier losgelöst vom Gesetz der Identität den Satz aussagen: der Hase ist ein Löwe. Und Morgenstern ist sich dieses Mitsprechens solcher „absoluten“ Sprachmöglichkeiten durchaus bewußt, wenn er fortfährt:

„Wer fragt, der ist gerichtet,
hier wird nicht kommentiert,
hier wird an sich gedichtet;“

Hinter diesem Dichten „an sich“ verbirgt sich in scherzhafter Form nichts anderes als genau die Erfahrung der Sprache, die zum Ursprung der Galgenlieder geworden ist. Diese autonome „Sprache an sich“ ist nicht primär Mitteilung, sie ist das Gegenstück zu jeder Umgangssprache, sie gibt nicht unbedingt ein Sinngefüge wieder, sondern kann gerade, gemessen an der empirischen Realität, als Unsinn sprechen. Darum kann und muß auch das Unsinnigste und Widersinnigste von ihr und ihrem Verfahren ausgesagt werden:

„Doch fühlst du dich verpflichtet,
erheb sie ins Geviert,

²³ Chr. Morgenstern, Egon und Emilie, München 1950, S. 94. Die folgenden Zitate ebd.

und füg dazu den Purzel
von einem Purzelbaum,
und zieh aus dem Ganzen die Wurzel
und träum den Extrakt als Traum.“

Ein Sich-Einlassen, eine Ent-sprechung dieser alogisch sich entfaltenden Sprache ermöglicht dann aber die Erfahrung der anderen sprachlichen Eigenwelt:

„Dann wirst du die Hasen sehen,
im Wiesenwinkel am See,
wie sie auf silbernen Zehen
im Mond sich wunderbarlich drehen
als Löwe, Möwe und Reh.“

Die Sprache, die sich im „absoluten“ Gespräch ihrer eigenen Möglichkeiten bewegt, muß hier, verglichen mit der Normalsprache, den Charakter des Irrealen und des Als-ob erhalten. Sie spricht das scheinbar Wirkliche und das scheinbar Mögliche aus, das „in Wirklichkeit“ Unwirkliche und das Unmögliche. Damit aber kann sie auch gerade zur Sprache des bloßen Scheins werden, zum bloßen nichtigen Spiel . . . Aber das ist kein negatives Faktum, bedeutet nicht die Verneinung der Sprache, sondern im Gegenteil die Gewinnung weiterer positiver Möglichkeiten des Wortes. So kann die Sprache selbst plötzlich anders sein, sich verstellen, sich maskieren, etwas vortäuschen, kurz: sie kann alle Möglichkeiten, die sie birgt, frei ausspielen. Und so werden Gedichte möglich, über denen der Galgenliedervers stehen kann:

„Das Wort, an sich nicht eben viel,
rüstete sich zum Fastnachtsspiel“ (G S. 298).

II. DAS ERLEBNIS DES SPIELS

Wurde bisher aufgezeigt, wie sich die *Möglichkeit* zur Entfaltung einer anderen sprachlichen Eigenwelt aus einer ganz bestimmten Spracherfahrung ergibt, so muß jetzt diese *Entfaltung selbst* noch ausdrücklicher ins Blickfeld treten. Das Phänomen des Spiels, das sich am Ende des vorigen Kapitels abzuzeichnen begann, wird sich dabei als der Horizont erweisen, innerhalb dessen die Galgenlieder allein in ihrer Eigentlichkeit bestimmt werden können. Der erneute Ansatz der Untersuchung orientiert sich an einem weiteren exemplarisch verweisenden Galgenlied:

Die Nähe

Die Nähe ging verträumt umher . . .
Sie kam nie zu den Dingen selber.

Ihr Antlitz wurde gelb und gelber,
und ihren Leib ergriff die Zehr.

Doch eines Nachts, derweil sie schlief,
da trat wer an ihr Bette hin
und sprach: „Steh auf, mein Kind, ich bin
der kategorische Komparativ!

Ich werde dich zum Näher steigern,
ja, wenn du willst, zur Näherin!“ —
Die Nähe, ohne sich zu weigern,
sie nahm auch dies als Schicksal hin.

Als Näherin jedoch vergaß
sie leider völlig, was sie wollte,
und nähte Putz und hieß Frau Nolte
und hielt all Obiges für Spaß (G S. 203).

1. Die Phantasie

Das bestimmende Element dieses Galgenliedes ist eine Verwandlung. Das Abstraktum „die Nähe“ wird so gefaßt, als bezeichne dieses Dingwort ein reales Ding, als sei es ein Konkretum. Dieses so erhaltene Ding wird animiert, in die Beziehungsganzheit des Menschlichen eingesetzt und erscheint somit „als Anderes“ in einem ganz bestimmten Möglichkeitsraum. Innerhalb dieses neuen Möglichkeitsraumes haftet ihm aber noch die Bedeutung des ursprünglichen Abstraktums an („sie kam nie zu den Dingen selber“), wodurch die Bereiche seltsam vermischt bleiben. In der zweiten Strophe vollzieht sich dann plötzlich eine weitere Wandlung: eine in Analogie zu einem Begriff der Kantschen Philosophie neugebildete sprachlich-grammatische Kategorie „steigert“ diese Nähe, ermöglicht durch eine Homonymie, zum „Näher“ und schließlich unter Beibehaltung des ursprünglichen Geschlechtes zur „Näherin“. Damit hat die Sprache gleichsam selbst eingegriffen, ein sprachlicher Eigenraum ist entstanden, sprachliche Möglichkeiten haben die Möglichkeiten der realen Dingwelt überspielt. Die letzte Strophe jedoch fällt gewissermaßen durch eine Rückverwandlung wieder aus diesem Raum heraus und setzt die soeben als sprachliche Möglichkeit erschaffene Näherin wieder in den Möglichkeitsraum der Dingwelt zurück, wo sie jetzt Frau Nolte heißt und durch das Nähen von Putz ausdrücklich in ein reales Beziehungsgefüge eingeordnet ist. In dieser normalen und vertrauten Welt muß sie dann „all Obiges für Spaß“ halten.

Die Sprache destruiert die gewohnten Weltbezüge und entfaltet eine sprachliche Eigenwelt — so weit fügt sich auch dieses Gedicht in den Rahmen, der bisher abgesteckt wurde. Darüber hinaus aber fällt noch etwas anderes auf: das scheinbar völlig willkürliche Vermischen und Umschlagen der einzelnen Bereiche und das eigenartige Spiel, das sich sprachlich ergibt, das Wortspiel: Nähe — Näher — Näherin. Es stellt sich die

Frage nach der Kraft, die diese Verwandlung bewirkt und dieses Spiel in Bewegung setzt.

Es gibt einen Vers Morgensterns, betitelt „Ad Galgenlieder“:

„Ich habe die Welt zu Flugsand zerdacht,
doch konnt ich das Kind in mir nicht töten,
so hab ich es endlich kaum weiter gebracht
als zum Schnitzen von Weidenflöten.“²⁴

Dieser Vers beschreibt eine gleichsam zweistufige Entstehung der Galgenlieder: einem Zerdenken der Welt, dem Zerlegen, Deformieren und Destruieren folgt notwendig ein zweiter Teil des Schöpfungsprozesses, der bisher vorläufig als Entfaltung der sprachlichen Eigenwelt gefaßt wurde und den Morgenstern hier als ein kindliches Schnitzen von Weidenflöten umschreibt. Diese Umschreibung enthält einen entscheidenden Hinweis für die Beantwortung der oben gestellten Frage, denn sie beschwört, wenn sie ein Spielzeug zur Verdeutlichung heranzieht, zwei Phänomene herauf: die Phantasie und das Spiel.

Wenn die Sprache der Galgenlieder die Grenzen der empirischen Wirklichkeit sprengt und eine andere Welt zur Erscheinung bringt, dann muß hier in der Sprache selbst eine Kraft wirksam sein, die über den sinnlich erfahrbaren Möglichkeitsraum der Dingwelt hinaus neue Räume jenseits des Wirklichen zu erschließen vermag. Diese kreative Kraft ist die menschliche Einbildungskraft: die Phantasie.

Fragen wir nämlich dem Verfahren der Phantasie nach, so stoßen wir auf längst Bekanntes. Von Baudelaire stammt der Satz: „Die Phantasie zerlegt (*décompose*) die ganze Schöpfung; nach Gesetzen, die ihr im tiefsten Seeleninnern entspringen, sammelt und gliedert sie die (dadurch entstandenen) Teile und erzeugt daraus eine neue Welt.“²⁵ Es ist verblüffend, wie genau sich das hier geschilderte Verfahren der Phantasie mit der bisher herausgearbeiteten Grundsituation und auch mit der Aussage des Verses „Ad Galgenlieder“ deckt. Auch in den Galgenliedern ist es die Phantasie, die die Realwelt verändert und verwandelt, die Gesetzmäßigkeiten des Normalen zerstört, die Gegebenheiten ver-rückt und zugleich daraus eine neue, andere, eigenständige Welt erstellt.

Dabei ist es ein Hauptmerkmal dieser Phantasie, daß sie sich niemals ganz von der Realwelt ablöst, sondern gerade in der Destruktion bewahrt sie immer noch einen Bezug zur gewohnten Dingwelt, die Elemente ihrer neuen Welt bleiben Bruchstücke der alten Wirklichkeit. Ihre Welt schwebt nicht bodenlos in einem irrealen Raum, so daß Morgenstern folgerichtig sagen kann: „Und ich habe noch keine Phantasie gehabt, die nicht eine — wenn auch noch so verborgene Nabelschnur zur Wirklichkeit gehabt hätte“ (B S. 175). Die in den Galgenliedern immer wieder geübte

²⁴ Morgenstern, Epigramme und Sprüche, a. a. O. S. 93.

²⁵ Zitiert nach Hugo Friedrich, Die Struktur der modernen Lyrik, Hamburg 1956, S. 41.

Deformation der Dingwelt erscheint so als der durchaus positiv und bejahend aufzufassende erste Teil eines Schöpfungsaktes der Phantasie, welcher eine notwendige Voraussetzung dieser Dichtungen ist, weil er erst die Bausteine für die Bildung ihrer Eigenwelt freigibt.

Mit der Deformation der Beziehungsganzheiten entrealisiert die Phantasie gleichsam die wirkliche Dingwelt. Das ist ein Akt der Befreiung. Die Phantasie sprengt die Bindungen der Realität und erweitert den Radius ihrer Möglichkeiten nach eigenen Gesetzen. Ihr eigentliches Reich ist das empirisch Unmögliche, das Reich des Scheins. Sie errichtet es mit Hilfe ihres Vermögens zur praktisch unbegrenzten Verwandlung. Diese Verwandlungskraft liegt in jedem Falle ihrer Verfahrensweise zugrunde. Sie verändert das real Gegebene und versetzt es in einen irrealen Raum. Sie läßt die Dinge plötzlich „als Andere“ erscheinen. Sie hebt unverwischbare Unterschiede auf wie zum Beispiel im vorliegenden Gedicht den zwischen Abstraktem und Konkretem. Sie überspielt alle Grenzen und verkehrt jegliche Ordnungen. Sie ist zugleich Befreierin und gleichsam omnipotente Schöpfungsmacht. Ihre Geschöpfe bewegen sich unabhängig und losgelöst, irreal und absolut nach eigenen Gesetzen in einem eigenen Raum.

Es sind eben diese Gesetze der Phantasie, nach denen sich die sprachliche Welt der Galgenlieder entfaltet. Ihre „autonome“ Sprache des Irrealen und des Als-ob ist die Sprache als Phantasie. Als Phantasie vermag die Sprache sich aus einer Bindung an eine Wiedergabe der Realität zum Zwecke der Mitteilung und Verständigung zu lösen, vermag sie ihre Eigenwelt als eine Welt phantastischer sprachlicher Möglichkeiten zu entfalten, zu denen in erster Linie die Möglichkeit zur plötzlichen sprachlichen Verwandlung gehört. Als Phantasie gewinnt die Sprache eine fast unbegrenzte kreative Kraft.

Dabei ist es jedoch sehr wesentlich, daß die Rolle der Phantasie in den Galgenliedern nicht so verstanden wird, als ob die Sprache hier statt realer Gebilde nun Geschöpfe und Vorgänge der Phantasie darstelle, als ob sie, aus der Wiedergabe der Wirklichkeit befreit, nun die neue Funktion habe, ein Reich der Phantasie abzubilden und mitzuteilen. Eben das ist nicht der Fall. Wenn sich im vorliegenden Gedicht die „Nähe“ zur „Näherin“ wandelt, so ist das der unmittelbare Vollzug der aus den Bindungen an eine Wiedergabe der Realität entfesselten Sprache und nicht — was ein wesentlicher Unterschied ist — die sprachliche Darstellung einer entfesselten Wirklichkeit oder phantastischen Scheinwelt. Die Sprache bildet weder die Phantasie noch beschreibt sie etwas Phantastisches, sondern sie spricht als Phantasie. Es ist gewissermaßen eine sprachimmanente Phantasie. Denn die Möglichkeit zur Verwandlung wird der Sprache nicht von der Phantasie vorgegeben, sondern die Sprache schöpft diese Möglichkeit allein aus sich selbst. Die „Steigerung“ der Nähe zur Näherin ist nicht das Produkt einer phantastischen Vorstellung, welche die Sprache nur nachträglich benennt und darstellt, wie sie z. B. ein erfundenes phantastisches Geschöpf einer nur in der Einbildung existieren-

den Welt darstellen könnte, sondern die Sprache vollzieht hier eigene Möglichkeiten, wenn sie gleichlautende Worte identisch setzt und damit ohne Rücksicht auf die Gesetze der Realität, auf das, was benannt wird, eben allein nach den Gesetzen der Phantasie verfährt. Die Sprache wird als Phantasie allein aus sich selbst heraus schöpferisch: als Phantasie der Sprache und als Sprache der Phantasie.

Morgenstern selbst hat in zahlreichen Äußerungen über die Galgenlieder immer wieder auf die tragende Rolle der Phantasie verwiesen. So, wenn er z. B. das Gedicht „Gebet“ (G S. 22) erläutert: „In den Rehlein dagegen standen Sinn für Phonetik, Phantasie und simple Naturbetrachtung Pate“ (B S. 400). Oder er schreibt: „Wenn diese zwei, drei Bücher (Galgenlieder, Palmström) nur ein bißchen geistige Leichtigkeit, Heiterkeit, Freiheit verbreiten, die Phantasie beleben... so ist es genug“ (B S. 404). Morgenstern will „die heute so beengte und zurückgedrängte Phantasie auf einen höchst erwünschten Tummelplatz“ (B S. 405) locken, denn, so schreibt er an anderer Stelle: „Schließlich und endlich: was vermisste ich unter meinen Mitmenschen am meisten: Wirkliche, *wirkliche* Phantasie“ (ST S. 154).

Morgensterns ganzem Wesen, seinem Denken und seiner, wie er sie selber nennt, „dilettantischen“ Philosophie²⁶ liegen Systematik und bloße Rationalität vollkommen fern. Er denkt nicht erkenntnistheoretisch, sein Weltbild widerstrebt jeder Wissenschaftlichkeit, seine Spekulationen über Welt, Mensch, Sprache, Gott sind in einem eigentlichen Sinne Phantasie. Herbert Giffey schreibt über „Morgenstern als Mystiker“: „Phantasie ist der Hauptbestandteil seines erkennenden *Denkens*. Phantasie führt ihn beim Philosophieren ‚an den Rand des Wahnsinns‘ — und Phantasie ist es, die ihn hindert, seine Philosophie zur wissenschaftlichen zu machen.“²⁷

Dabei weiß Morgenstern sowohl um die destruktive wie um die konstruktive Macht der Phantasie. Ihre destruktive Seite steht deutlich hinter Äußerungen wie dieser: „Mir fällt in aller bisherigen Philosophie eins auf: Sie hat nie recht genug — *Phantasie*. Sie zerbrach nie ihre Begriffe — aus Phantasie“ (ST S. 207). Als konstruktive, weltbildende Macht erfährt er sie vor allem in seiner Lieblingsidee des „Zollstockspiels“. Im Gedichtband „Melancholie“ steht der Vers:

„Tragikomödie eines Phantasten.

Ich schnelle meinen Zollstock mit der Hand —
und halbe Welt entwächst den dürrn Sparren.

Ich schnelle meinen Zollstock mit der Hand —
und Ihr, was seht ihr? Nichts plus einen Narren.“²⁸

Diese welterschöpfende Macht der Phantasie bildet für Morgenstern eine grundlegende Erfahrung und ist ihm immer wieder eine unerschöpf-

²⁶ Vgl. dazu ST S. 146 und 149.

²⁷ Herbert Giffey, *Morgenstern als Mystiker*, Bern 1931, S. 29.

²⁸ Chr. Morgenstern, *Melancholie*, Berlin 1906, S. 80.

liche Erlebnisquelle²⁰. So ist es auch keineswegs ein Zufall, daß das Zollstockspiel in den Galgenliedern als Thema auftaucht. Palmström weist Korf eine „Art von Zollstock“:

„Siehst du diesen Zollstock“, spricht er; —
dieser Zollstock ist ein Dichter:
Brich mit Kunst ihn hin und wieder,
nütze seine vielen Glieder,
und ein Baum erwächst daraus
und ein Kirchturm und ein Haus...
»Wirklichkeit« zwar schaut du nie,
doch es jauchzt die Phantasie“ (G S. 120).

Wenn Morgenstern in seiner Einleitung der Galgenlieder von der „Galgenpoesie“ sagt: „Es ist die skrupellose Freiheit des Ausgeschalteten, Entmaterialisierten, die sich in ihr ausspricht“, wenn er „die Quadrate des Unsinnlichen über den drei Seiten des Sinnlichen“ errichten will und wenn er dann schreibt: „Betrachten wir den ‚Galgenberg‘ als ein Lugaus der Phantasie ins Rings. Im Rings befindet sich noch viel Stummes“ (G S. 14), so sieht auch er diese Gedichte ausdrücklich aus einem Zusammenwirken von Sprache und Phantasie erwachsen. Die Sprache vermag hier als Phantasie das zu sagen, was bisher stumm war, kann das zur Erscheinung bringen, was es bisher noch nicht gab, vermag eine neue Wortwelt zu erschaffen, in der Nichtseiendes ebenso zu leben scheint wie das, was ist.

2. Das Phänomen des Spiels

Die Welt des Galgenliedes „Die Nähe“ ist eine Scheinwelt, die nicht existiert, aber sprachlich möglich und sprachlich fixiert ist. Das Eigentümliche und auch gerade das seltsam Faszinierende ist es, daß es diese Welt einerseits nicht gibt, daß sie aber andererseits als ausgesprochene, als sprachliche Realität einen merkwürdigen Wirklichkeitscharakter erhält. Auch ein „Nasobēm“ z. B. existiert nicht, aber nachdem es aus des Dichters „Leyer zum erstenmal ans Licht“ getreten ist, ist es eben doch auf eine seltsame Weise „da“, ist es wie jedes andere reale Ding zur Sprache gebracht. Dinge, die sind, und Dinge, die nicht sind, stehen in den Galgenliedern im gleichen sprachlichen Raum. Nichtseiendes wird so genommen, als ob es sei, oder Abstraktes wird so gefaßt, als ob es Konkretes sei. In diesem Als-ob sind Sein und Schein seltsam gemischt. Die Galgenlieder haben gleichsam einen doppelten Boden, sie eröffnen eine rätselhafte Mehrdimensionalität. Scheinwelt, Phantasie, Wirklichkeitscharakter des Unwirklichen, doppelter Boden, Mehrdimensionalität aber sind Teilerscheinungen und Elemente eines umfassenderen Phänomens — des Spiels.

²⁰ Morgensterns erstes Buch, auf dessen eigene Problematik hier nicht näher eingegangen werden kann, trägt den bezeichnenden Titel: In Phanta's Schloß. Ein Zyklus humoristisch-phantastischer Dichtungen.

Unausgesprochen haben wir uns schon im vorhergehenden Kapitel über die Phantasie zum Teil im Horizont dieses Spielphänomens bewegt. Es war dort vom Phantasten mit dem Zollstockspiel die Rede, dem „halbe Welt“ entwächst, und im Zentrum des Gedichtes „Die Nähe“ steht ausdrücklich das Wortspiel: Nähe — Näher — Näherin. Um aber das Phänomen des Spiels, dem offensichtlich eine tragende Rolle in der Entfaltung der Galgenlieder zukommt, in seiner vollen Bedeutung und ganzen Tragweite in den Blick zu bekommen, ist es vorerst unumgänglich, einen größeren Rahmen abzustecken, um einen Spielbegriff zu gewinnen, der zureichende Möglichkeiten und Kriterien für eine Bestimmung dieser Gedichte vorgeben kann.

Wenn im folgenden vom Spiel gesprochen wird, so ist es entgegen dem geläufigen Sprachgebrauch nicht als ein heiterer Ausgleich und als bloßer Gegensatz zu Mühe und Ernst der Tagesarbeit verstanden, sondern Spiel bedeutet eine selbständige Seinsweise des Menschen³⁰.

Das Spiel ist immer eine Handlung, die „nicht so gemeint“ ist, ein eigentümliches „Tun als ob“. Es hält sich nicht in den Grenzen der jeweils real gegebenen Umwelt, sondern sprengt diese Realität und eröffnet eine Welt des Scheins. Es geschieht freiwillig, hat den Charakter der Befreiung aus dem Bereich des rein Stofflichen und ist in irgendeiner Form immer ein Phänomen des Geistigen. In seinem Vollzug schafft es sich jeweils einen eigenen inneren Raum, das Spielfeld oder den Spielplatz, und eine eigene innere Zeit, die Spielzeit. Eine solche eigenständige Spielwelt entfaltet es nach bestimmten Gesetzen und Regeln, die von einer Spielgemeinde anerkannt werden und die weniger den realen Gegebenheiten als der Einbildung, eben der Phantasie entspringen. Dabei vollzieht sich ein Spiel immer auf zwei Ebenen: einmal in seiner selbstgeschaffenen unwirklichen Scheinwelt, zum andern aber ist und bleibt es auch wirkliches Benehmen in einer wirklichen Welt. Jede Spielhandlung hat somit einen doppelten Boden: der Spieler, der sich immer seines Spielens bewußt bleibt, der *weiß*, daß er nur so „tut als ob“, bewegt sich ständig in einer Mehrdimensionalität. Seine Welt ist eine seltsame Mischung aus Sein und Schein, aus dem, was ist, und dem, was nicht ist. Da der Spielraum immer ein Raum außerhalb der gewohnten Welt ist, verlieren Gesetze und Zweckbestimmungen dieser Welt innerhalb seiner Grenzen die Geltung, ja das Spiel entfaltet sich geradezu als Gegensatz zu jeder auf einen Nutzen ausgerichteten Zweck- und Arbeitswelt, für die es schlechthin mit einem zwecklosen Tun identisch ist. Das Spiel läßt sich wesensmäßig in keiner Weise in den Rahmen eines allgemeinen Nutzens oder eines produktiven Zweckes einspannen und einordnen, wenn es nicht sein Wesen als Spiel verlieren soll. Trotzdem aber kennt gerade das Spiel immer die Ausrichtung und Spannung auf ein Ziel, nur ist und

³⁰ Vgl. zum Folgenden: Eugen Fink, *Spiel als Weltsymbol*, Stuttgart 1960; ders., *Oase des Glücks*, Freiburg/München 1957; Johan Huizinga, *Homo Ludens*, Hamburg 1956.

bleibt dieses Ziel innerhalb der eigenen Spielgrenzen. Das Spiel findet jeweils seine Erfüllung nur in sich selbst. Es wird allein von einem immanenten Spielzweck beherrscht. Von außen gesehen, aus der Perspektive des Nichtspielers, muß er zumeist sinn- und nutzlos erscheinen. Dieser immanente Spielzweck aber befreit den Spieler und entrückt ihn der Realität, in dieser Befreiung und Entrückung wird der Spieler selbst schöpferisch und produktiv. In der Scheinwelt des Spiels kann er gewissermaßen das gewöhnliche ernste Leben paraphrasieren, kann er es schöpferisch umgestalten und verwandeln, kann er neue Motive, Gegebenheiten, Vorgänge erschaffen. Dabei bedient er sich durchaus der Dinge der realen Welt, aber im Spielen deutet er sie um, verändert er sie, stellt sie in neue Bezüge, macht sie, ohne dabei ihre äußere Gestalt zu ändern, in einer eigentümlichen Weise zu etwas anderem: zum Spielzeug, aus dem sich dann eine neue eigene Welt konstituiert. Als ein spontanes „Tun als ob“ ist das Spiel immer schöpferischer Prozeß, ist es Schöpfung in der Dimension des Scheins.

Gemessen an der Wirklichkeit kommt jedem Spiel der Charakter des Außergewöhnlichen zu, der seinen Ausdruck in Verkleidung und Maskierung findet. Dieses außergewöhnliche Anderssein umgibt das Spiel jeweils mit einem Geheimnis, mit einer Art von Zauber; im Letzten waltet über jedem Spiel etwas Rätselhaftes, was aber gerade in seiner Unaufklärbarkeit eine starke Faszination bewirkt. Dieses Rätselhafte liegt nicht zuletzt im Element des Zufalls, dem sich fast jedes Spiel — insbesondere jede Art von Glücksspiel — in irgendeiner Weise öffnet. Spiel ist so gesehen nicht ein berechenbarer Willensakt, obschon der Spieler aktiv spielt, sondern es ist zugleich auch immer eine Hingabe, ein Sich-Einlassen auf etwas anderes, Mächtigeres, es ist ein Sich-Aufgeben und Sich-Lösen. Ausdruck findet das in der Heiterkeit und der Entspannung, die ein Spiel bereiten kann.

Dem Spiel sind also als einer selbständigen Seinsweise des Menschen verschiedene formale Kennzeichen eigen, die mit den Begriffen Spielstimmung, Spielgemeinde, Spielregel, Spielzeug und Spielwelt umrissen werden können und die Johan Huizinga in seiner Studie „Homo Ludens“ folgendermaßen zusammenfaßt: „Spiel ist eine freiwillige Handlung oder Beschäftigung, die innerhalb gewisser festgesetzter Grenzen von Zeit und Raum nach freiwillig angenommenen, aber unbedingt bindenden Regeln verrichtet wird, ihr Ziel in sich selber hat und begleitet wird von einem Gefühl der Spannung und Freude und einem Bewußtsein des ‚Andersseins‘ als das ‚gewöhnliche Leben‘.“³¹

Selbst ein flüchtiger Vergleich dieses Spielphänomens mit der bisher herausgearbeiteten Grundsituation der Galgenlieder wird auf eine Fülle auffälliger Übereinstimmungen und Parallelen stoßen. Ein genaueres Zusehen muß darüber hinaus zu der Vermutung gelangen, diese Übereinstimmungen seien mehr als bloße Parallelerscheinungen. Es eröffnet sich

³¹ Huizinga, a. a. O. S. 34.

hier eine Perspektive, in der die „andere Welt“ dieser Gedichte als eine echte Spielwelt erscheint. Die Eigenwelt der Sprache scheint sich in einem eigentlichen Sinne als Spiel zu entfalten, ihre Struktur scheint die Struktur des Spiels zu sein. Es bleibt zu untersuchen, wieweit das im einzelnen zutrifft und was für Folgerungen sich daraus für die Interpretation der Galgenlieder ergeben.

3. Das Spiel als unmittelbarer Ursprung der Galgenlieder

Gehen wir zuerst einmal dem biographisch faßbaren Ursprung der Galgenlieder nach, so stoßen wir auf eine Tatsache, die in dieselbe Richtung weist. Die Entstehung der ersten Galgenlieder erwächst unmittelbar aus einem Spiel, das alle oben herausgearbeiteten formalen Kennzeichen erfüllt. Es war eine Spielgemeinde von „Galgenbrüdern“, für die Morgenstern die ersten seiner Galgenlieder verfaßte. „Die ersten, noch den neunziger Jahren entstammenden Galgenlieder entstanden für einen lustigen Kreis, der sich auf einem Ausflug nach Werder bei Potsdam, allwo noch heute ein sogenannter ‚Galgenberg‘ gezeigt wird, wie das so die Laune gibt, mit diesem Namen schmücken zu müssen meinte. Aus dem Namen erwuchs alsdann das Weitere, denn man wollte sich doch, war man nun einmal eine sogenannte Vereinigung, auch das Gehörige dazu denken und vorstellen“ (B S. 401).

Diese Spielgemeinde gab sich Spielregeln, verfertigte ihr Spielzeug und schuf sich so ihre eigene Spielwelt. Eine dieser Spielregeln, die auf Pergament mit Blutspritzern aus roter Tinte verzeichnet waren, war ein düsterfeierliches Zeremoniell, mit welchem die Zusammenkünfte eingeleitet wurden³². Das Spielzeug bestand aus „freudig-schrecklichen“ Symbolen. „Inmitten des Raumes, der durch schwarz verschleiertes Lampenlicht einen gespenstischen Anblick bot, stand ein Tisch, den ein schwarzes Tuch bedeckte, mit Schauerzeichen reich phosphoresziert. Auf ihm ein einsames Wachlicht. Daneben die Henkersmahlzeit: ein Brot und ein Becher Wasser. Dazu der Lebensfaden aus blutroter Wolle samt Schere und Sanduhr, und das von Rost zerfressene, mit Tintenblut graulich bespritzte Schwert, mit welchem Morgenstern die Versammlungen leitete.“³³ Dann begann das eigentliche Spiel, die Verwandlung der Spieler, ihre Namensänderung, ihre Rolle, die Paraphrase des ernstesten Lebens in einem „Tun als ob“: „Zuerst reichte Verreckerle das Henkermahl, während Veitstanz, der Glöckner, den Armsünderstrang zieht und das Armsünderglöcklein ertönt. Gurgeljochelein schert den Lebensfaden durch, Spinna, das Gespenst, schlägt zwölf . . . Da beginnt der stumme Hannes, zubenannt der Büchner, sein Lied zu singen: Fisches Nachtgesang.“³⁴ „Und es wurde das Knochenklavier geschaffen und der Gelächtertrab und die Elementar-

³² Vgl. M. Bauer, Chr. Morgensterns Leben und Werk, München 1933, S. 152.

³³ Ebd. ³⁴ Ebd.

symphonie und der Huckepack d'Albert und der Eulenviertanz und der Galgenschlenkerer und Sophie, die Henkersmaid, als Symbild von der Weisheit unverweslichem Begriff" (G S. 11).

Unmittelbar aus solchem Spiel erwachsen die ersten Galgenlieder. Sie waren mehr oder weniger spontane Geschöpfe eines spielerischen Tuns. Jahre später erst wurden sie veröffentlicht, es „wuchs ihr Leserkreis, ihre Anzahl, ihr künstlerischer Ernst“ (B S. 404). „Was im Laufe der ersten Auflagen dann noch hinzutrat, hatte natürlich mit dem Anfangsthema nicht mehr viel gemein; da aber das ‚geistige Band‘ des Humors nicht fehlte, so mußte der alte, mehr private Titel denn nun auch vor größerer Öffentlichkeit all das Neue unter seinen Flügeln aufnehmen und behalten“ (G S. 401). Mögen sich die späteren Galgenlieder bis hin zum „Palmström“ noch so verschiedenartig und mannigfaltig gestalten, es bleibt ihnen doch etwas Gemeinsames, sie bleiben Zweige einer einzigen Entwicklungslinie und wurzeln im selben Ursprung: im Spiel. Das Spiel der Galgenbrüder bleibt ihre „Gesamtgrundlage“ (vgl. B S. 403).

So kann Morgenstern auch der ganzen Sammlung die Widmung voranstellen: „Dem Kinde im Manne“, angelehnt an Nietzsches bekanntes Wort. Und gleichsam „programmatisch“ beginnt das Gedicht „Galgenberg“:

„Blödem Volke unverständlich
Treiben wir des Lebens Spiel“ (G S. 18).

Noch deutlicher aber sagt es die Widmung zur 15. Auflage aus dem Jahre 1913: „Dem Kinde im Menschen. In jedem Menschen ist ein Kind verborgen, das heißt Bildnertrieb und will als liebstes Spiel- und Ernst-Zeug nicht das bis auf den letzten Rest nachgearbeitete Miniatur-Schiff, sondern die Walnußschale mit der Vogelfeder als Segelmast und dem Kieselstein als Kapitän. Das will auch in der Kunst *mit*-spielen, *mit-schaffen* dürfen und nicht so sehr bloß bewundernder Zuschauer sein. Denn dieses ‚Kind im Menschen‘ ist der unsterbliche Schöpfer in ihm . . .“ (G S. 7)

Das Erlebnis eines solchen unschuldig-phantasievollen Spiels hatte für Morgenstern zeitlebens eine tragende Bedeutung gerade mit seiner Fülle von Möglichkeiten, in seiner letzten Zwecklosigkeit und in seiner eigenen Tiefe.

„Ja, Kinderspiel ist, was da ist,
das sagt dir jede tiefe Nacht.“³⁵

Und eine Notiz in den „Stufen“ lautet: „Ich könnte heute noch im Walde wie ein Knabe spielen: aus Steinen und Holzstücken Häuser bauen, mit dünnen Zweiglein Straßen abstecken und Haine bilden, einen Felsblock zum Rang eines Alpengipfels erheben und einem Hirschkäfer und seiner Frau die Herrschaft über alles verleihen. Und dieses kleine Reich würde mich glücklicher machen und meine Phantasie umständlicher

³⁵ Chr. Morgenstern, Ein Kranz, München 1922, S. 14.

erregen und beschäftigen — als ein noch so großes der Wirklichkeit“ (ST S. 151).

Vielleicht sind die Galgenlieder wirklich nicht mehr, aber auch nicht weniger als ein solches Spiel — nicht aus Steinen und Holzstückchen, sondern aus Worten. Denn dieses Spiel entzündet sich an dem *Namen* „Galgenberg“. Spielerisch entfaltet sich aus diesem Dingwort eine eigene Wortwelt, die anders ist als die gewöhnliche. Somit wären Spiel und Sprache zugleich die Wurzeln der Galgenlieder: als Sprache des Spiels und als Spiel der Sprache.

III. DAS SPRACH-SPIEL

1. *Das Spiel der Sprache*

Es soll der Versuch gemacht werden, die Galgenlieder aus der Sicht des Spielphänomens zu bestimmen. Die Frage lautet also: bietet die bisher herausgearbeitete Grundsituation Möglichkeiten und Ansätze, das Gefüge dieser Dichtungen in einem eigentlichen Sinne als ein Spiel zu begreifen, und zwar als ein Spiel der Sprache?

Wie jede Spielwelt hat auch die Welt der Galgenlieder im Vergleich zur vertrauten Umwelt den Charakter des Außergewöhnlichen und der Andersartigkeit. Sie wird von der Spielstimmung der Heiterkeit durchherrscht, ihre Dinge begegnen in der Deformation der gewohnten Beziehungsganzheiten „als Andere“. Diese Verwandlung enthüllte sich als das Verfahren der Phantasie. Insofern nun die Phantasie auch das eigentliche schöpferische Element des Spiels ist, vermag auch gerade das Spiel die gewohnte Welt zu deformieren und aus diesen Teilen eine neue Welt zu erschaffen. Der in den Galgenliedern immer wieder zu beobachtende Vorgang, daß sich ein Ding eigentümlich wandelt, ohne daß es sich wirklich an sich selbst in seiner Gestalt und seinen Proportionen verändert, ist der gleiche Vorgang, durch den ein Spiel ein beliebiges Ding der gewohnten Umwelt zum Spielzeug umformt. Als Beispiel sei das obenerwähnte Bild Morgensterns herangezogen: die Walnußschale, die Vogelfeder, der Kieselstein. Im Spiel verwandeln sich diese Dinge eigentümlich, sie werden zu etwas ganz anderem, obwohl ihre äußere Gestalt dieselbe bleibt: die Walnußschale wird zum Schiff, die Vogelfeder zum Segel, der Kieselstein zum Kapitän. Das bedeutet: ein Ding wird zum Spielzeug, indem es aus seiner gewohnten Beziehungsganzheit herausgenommen und in eine neue hineingestellt wird. Innerhalb der Spielwelt gelten nicht mehr die gewohnten Bezüge. Die Identität der Dinge, die als Spielzeuge verwendet werden, gerät ins Wanken. Einmal bleiben sie durchaus sichtbar und dem Spieler bewußt dieselben, andererseits aber sind sie ebenso etwas anderes: sie sind zugleich imaginär und sehr real, ihnen kommt wesentlich eine

Mehrdimensionalität zu. Möglich wird ein solcher Vorgang aus der bestimmten Weltsicht des Spielers heraus, der in dieser Mehrdimensionalität lebt, in einer Pluralität von Welten, dem die Dinge nicht als objektiv erfassbare Gegenstände begegnen, sondern als das, was er in ihnen sieht, als jeweils so-gesehene. Genau diese Weltsicht wurde schon als Hintergrund der Galgenlieder und als Bedingungsmöglichkeit für die Entfaltung ihrer Eigenwelt herausgearbeitet. Im Hintergrund eines jeden Spieles waltet die letztliche Einheit von Ding und Mensch, als die auch Morgenstern gerade die Welt begreift. Als Spieler *ist* der Mensch seine Welt. Im Spiel wird keine Welt vergegenständlicht, hier gibt es kein Gegenüber von Subjekt und Objekt. Das Spiel befreit gerade aus einer als einzig möglich angesehenen „objektiven“ Wirklichkeit, es bewegt sich wie selbstverständlich in einer Pluralität von so-oder-so-seienden Welten, der Gegensatz zwischen einer Real- und einer Scheinwelt hebt sich in einem Zugleich auf.

Es ergibt sich also aus dem Grundgefüge dieser Gedichte selbst die Möglichkeit, die in ihren Bezügen deformiert erscheinenden Dinge unmittelbar als Spielzeuge anzusprechen, ihre „andere“ Dingwelt als eine echte Spielwelt. Im Einbruch des gewohnten Raumes vollzieht sich hier zugleich die Entfaltung eines neuen Spielraumes.

So gesehen ist es ein reiner Spielzug, wenn ein Stiefel oder ein Knie einsam durch die Welt laufen, wenn die Nähe als konkrete Person erscheint. Denn gerade die in den Galgenliedern immer wieder geübte „Personifikation“ und der Animismus ihrer Dingwelt entspringen eben diesem Spiel, in dem die gewohnten Dinge und damit die gewohnten Worte zu lebendigen Spielzeugen werden, in eine ganz bestimmte Korrespondenz geraten und als spielerisch angesprochene ebenso spielerisch antworten. Das Spiel kennt keine „tote“ Welt, sondern es weiß sich eingelassen in ein übergreifendes lebendiges Ganzes. Es ist das eigentümliche „Leben“, das jedes Spielzeug für den Spieler hat, welches in der beseelten Dingwelt der Galgenlieder erscheint. Auch Huizinga hat in seinem „*Homo Ludens*“ gerade auf das spielerische Element verwiesen, das jeder Personifizierung von Abstrakta zugrunde liegt³⁶.

Wenn nun sprechende Westküsten ohne Land oder eine sich zur Näherin wandelnde Nähe in dieser Weise als Spielzeuge verstanden werden sollen, so ergibt sich die Frage, wessen Spielzeug sie sind: *wer* spielt hier? Die Antwort kann nur lauten: *die Sprache selbst*. Sie, die durch das benennende Wort den Dingen ihr Dingsein zuträgt, beginnt im Wort mit diesen Dingen und damit mit ihren eigenen Möglichkeiten zu spielen. Das bevorzugte Spielzeug dieses Spieles ist das Dingwort. Die Spielregeln sind allein spracheigene Gesetze, der Spielraum ist der sprachliche Eigenraum, die Spielstimmung ist die Heiterkeit, der Dichter wird zum Mitspieler, die aufnehmende Leserschaft zur Spielgemeinde.

Denn das Spiel der Galgenlieder ist nicht das Spiel eines selbstherrlichen Subjektes *mit* der Sprache, in welchem die Sprache zum bloßen

³⁶ Huizinga, a. a. O. S. 135.

Spielzeug wird und damit zum Ausdruck des souverän über Dinge und Welt verfügenden Menschen, sondern es ist ein Spiel der Sprache in sich und mit sich selbst. Das Eigentümliche ist es gerade, daß die Sprache hier selbständig und absolut geworden ist, sie ist nicht mehr einem dichterischen Ausdruckszweck unterstellt, sondern der Dichter ist nur gleichsam ihr ent-sprechender Mitspieler. Dabei kann dieses bloße Mitspiel so weit gehen, daß der sprechende Mensch in gewisser Weise von der Sprache selbst entmündigt wird, so daß hinter diesem Spiel eine letztliche Ohnmacht und ein Ausgeliefertsein des Menschen sichtbar werden. Hier mögen das Befremden, das Unbehagen, das „Gefühl des Wegsackens“ wurzeln, das diese eigentlich heiteren Gedichte hervorrufen können, in denen die Sprache eben ohne Rücksicht auf die normale Wirklichkeitserfahrung ihre eigenen Wege geht. Die Sprache beginnt mit dem Dichter und seiner Welt zu spielen. Insofern aber Ding und Mensch „Heißt“ sind und sich erst in der Sprache in ihrem Sein zeigen, spielt die Sprache jedoch letzten Endes immer nur wieder mit sich selbst.

Es gibt ein Phänomen, in dem die Sprache am auffälligsten auf diese Weise mit sich selber zu spielen beginnt: das Wortspiel. Ein solches Wortspiel bildet den Kern des vorliegenden Gedichtes: Nähe — Näher — Näherin. Zwei Worte völlig verschiedener Sinnbereiche, ein Abstraktum und ein Konkretum, die in ihren Bedeutungen weit auseinander liegen, lautlich jedoch und auch im Schriftbild seltsam übereinstimmen, bringt die Sprache in eine direkte Beziehung, indem sie sich dazu ihrer einzigen Unterschiedenheit, des auslautenden -r in Näher, bedient, und so mit Hilfe der grammatischen Kategorie der Steigerung von Adjektiven zwei Substantive in die scheinbare Zuordnung von Positiv und Komparativ bringt. Auf diese Weise erhält das Ausgangswort Nähe völlig überraschend einen anderen Sinn, es erscheint „als Anderes“, und es eröffnet sich plötzlich ein sprachlicher Bereich des Mehrdeutigen und der Mehrdimensionalität. Das alles beruht auf einem sprachlichen Zufall und wird möglich durch ein Eingehen der Sprache auf diese ihre zufällige Möglichkeit. In jedem Wortspiel rückt das Moment des Zufalls in den Vordergrund, und der Dichter, der sich von Wortspielen leiten läßt, verliert bewußt oder unbewußt die Herrschaft über die Sprache, er überliefert sich ihr und ihrem Zufallsspiel. „Spielen ist experimentieren mit dem Zufall“, formuliert Novalis³⁷, und Jean Paul sieht im Wortspiel „das Erstaunen über den Zufall, der durch die Welt zieht, spielend mit Klängen und Weltteilen“³⁸.

Das Wortspiel, das sich außerhalb des berechenbaren, logischen Sprachbereiches entfaltet, ist das eigentliche Spielfeld der Sprache, der Raum, in dem sie am deutlichsten aus sich selbst schöpferisch wird. Dieser Schöpfungsprozeß entzieht sich jeder Absichtlichkeit und jedem zielgerichteten Ausdruckszweck, er erwächst in Zweckfreiheit als Gegensatz zu jeder

³⁷ Novalis, Werke, Briefe, Dokumente. Hrsg. von Ewald Wasmuth, Heidelberg 1957, Bd. III, S. 121.

³⁸ Jean Paul, Vorschule der Ästhetik, Sämtliche Werke, Weimar 1935, Bd. I/11, S. 179.

nützlichen Verwendbarkeit der Sprache. Das hindert allerdings nicht, daß jedes Wortspiel wie jedes andere Spiel auch einem Zweck unterstellt werden kann, etwa dem der Verspottung, jedoch bleibt das immer ein sekundärer Vorgang, in dem keineswegs das Wesen des Wortspiels liegt. Das Wortspiel der Galgenlieder bleibt wie in dem exemplarischen Gedicht „Die Nähe“ zweckfrei, es entfaltet sich allein um seiner selbst willen.

Bei alledem ist das Wortspiel immer von der Spielstimmung der Heiterkeit geprägt, es ist die Art von Witz, die der Mensch selbst am wenigsten beherrscht. Witz aber ist in seiner ursprünglichen Bedeutung Geist, und so inkarniert sich gerade im Wortspiel eine ganz bestimmte „Art der Geistigkeit“, als die Morgenstern seine Galgenlieder verstanden wissen wollte (vgl. B S. 404).

Das Spiel, das die auf ihre eigenen Möglichkeiten hin freigegebene Sprache mit sich selber spielt, tritt am auffälligsten dort in Erscheinung, wo ein Wortspiel einem Galgenlied zugrunde liegt. Aber auch da wird die Sprache auf diese Weise eigenmächtig, wo sie spielerisch aus einem einzigen Wort eine ganze eigene Welt entfaltet, wie das in den ursprünglichen Galgenliedern aus dem Wort „Galgenberg“ der Fall ist. Überhaupt erwächst jedesmal, wenn die Sprache als Phantasie den Erfahrungs- und Vorstellungsbereich der Wirklichkeit überschreitet, aus sprachlichen Möglichkeiten eine eigene Welt des Sprachspiels. Die Sprache, die zu spielen beginnt, ist eine Sprache des Irrealen und des Als-ob, sie ist die Sprache des Mehrdeutigen und des Scheins.

2. Die Entfaltung der Sprach-Spiel-Welt

Durch ein eigentümliches Zugleich von Sprache und Spiel wird die Grundsituation der Galgenlieder bestimmt. Ihre Destruktion der gewohnten Welt ist nichts anderes als die Freigabe der Dinge für sprachlich-phantastische Ordnungen und Bezüge eines Spieles. Dieses Sprachspiel reißt die Dinge aus ihren vertrauten räumlichen Zusammenhängen und stellt sie allein sprachlichen Spielregeln anheim. Es durchbricht die Homogenität des empirischen Raumes, indem es sich eine eigene in sich geschlossene Welt schafft: eine Sprach-Spiel-Welt mit einem immanenten Spielzweck. Als eine solche Sprach-Spiel-Welt stellt sich das exemplarische Galgenlied „Die Nähe“ dar. Spracheigene Kräfte lösen das Wort Nähe aus seinem angestammten Beziehungs- und Bedeutungsgeflecht, setzen es über den Weg des Sprachklanges in ein anderes Bezugssystem ein und weisen ihm damit einen neuen Platz zu. Das Wort Nähe untersteht hier allein der Funktion eines Spieles der Sprache, das sich sprachschöpferisch um seiner selbst willen vollzieht. Aus der sprachlichen Beziehung Nähe — Näherin bildet sich dann ein eigener Weltzusammenhang, dem gerade als nur sprachlicher Wirklichkeit ein eigentümlicher Unwirklichkeitscharakter als reale Möglichkeit zukommt. Ebenso zeichnet sich in der Plötzlichkeit, mit der diese ganze Verwandlung geschieht, eine eigene innere Zeit ab.

Als echtes weltbildendes Spiel kommt so den Galgenliedern als ein wesentliches Charakteristikum zu, daß sie nichts bedeuten wollen und bedeuten können als das, was sie sind. Ein Wortspiel wie das des Gedichtes „Die Nähe“ hat kein außerhalb seiner selbst liegendes Um-zu. Jede Betrachtung dieser Gedichte auf eine außerhalb ihrer selbst liegende Absicht hin, jede Einschätzung, jede Bewertung oder Abwertung dieses Spiels von außen her vermag das Wesen dieser Dichtungen nicht zu treffen. Das hat Morgenstern selbst nur zu deutlich gespürt, wenn er schreibt, daß über „Herrn Palmström“ zum Beispiel nichts weiter zu sagen ist, „als was dem Büchlein selbst entnommen werden mag“ (B S. 426). Jeder Versuch, es mit „Ulz, Parodie, Geschmacksverirrung“ (B S. 405) oder ähnlichen Klassifizierungen zu beurteilen, kann seinen eigentlichen Gehalt darum nicht fassen.

Das Sprachspiel ist in einem eigentlichen Sinne und mit der ganzen Konsequenz des Wortes die Grundsituation der Galgenlieder.

Das aber bedeutet alles andere als eine Verharmlosung dieser Gedichte. Wenn Morgenstern hier die Sprache selbst ins Spiel bringt, so setzt er sie dabei gleichzeitig auch in einem eigentlichen Sinne aufs Spiel. Und das ist mehr als bloße harmlose und unverbindliche Spielerei. Auch daß dieses Sprachspiel wesentlich von der Grundstimmung einer entspannenden Heiterkeit bestimmt ist, nimmt ihm nichts von seiner Tiefe.

Diese Tiefe darf allerdings nicht in der unmittelbaren Aussage der einzelnen Lieder gesucht werden, sie öffnet sich aber dem mitspielenden Leser, der sich ihrer „Art der Anschauung, der Empfindung und der Geistigkeit“ (B S. 404) hingibt. Ihm enthüllt sich gerade hier wie in jedem menschlichen Spiel unwillkürlich und unbeabsichtigt etwas anderes, Tieferes: das Wesen des Menschen, das ihm hier als Sprache im Spiel begegnet. Der mitspielende Leser der Galgenlieder kann im Innersten seines Daseins berührt werden, spielerisch und ungewollt können Einsichten in das Gefüge von Welt, Ich und Sprache aufleuchten, nicht weil die Galgenlieder einer philosophischen Absicht entwachsen oder humoristische Umkleidungen weltanschaulicher Fragen sind, sondern weil sie im Spiel das eigentliche Menschsein und damit das Ganze der Welt erfahren. „Der Mensch spielt nur, wo er in voller Bedeutung des Wortes Mensch ist, und er ist nur da ganz Mensch, wo er spielt“³⁹, schrieb Schiller in seinen „Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen“. Sprache und Spiel sind die unmittelbarsten und vielleicht ursprünglichsten Phänomene des Geistigen und des Menschlichen überhaupt.

In den Galgenliedern begegnet uns das ebenso erheiternde wie auch befremdende Faktum, daß sich hier im bloßen Spiel und in einer ganz ursprünglichen Weise ein Dichter der Sprache selbst überliefert hat. Aber gerade und nur so entfaltet die Sprache spielerisch, geheimnisvoll und faszinierend eine eigene Welt. Und so rücken die Galgenlieder in eine seltsame Nähe und Übereinstimmung zu dem, was Novalis in seinem mit

³⁹ Friedrich Schiller, Sämtliche Werke, Stuttgart und Berlin o. J., Bd. 12, S. 59.

dem bezeichnenden Wort „Monolog“ überschriebenen Fragment ausgesprochen hat:

„Es ist eigentlich um das Sprechen und Schreiben eine närrische Sache; das rechte Gespräch ist ein bloßes Wortspiel. Der lächerliche Irrtum ist nur zu bewundern, daß die Leute meinen — sie sprächen um der Dinge willen. Gerade das Eigentümliche der Sprache, daß sie sich bloß um sich selbst bekümmert, weiß keiner. Darum ist sie ein so wunderbares und fruchtbares Geheimnis, — daß wenn einer bloß spricht, um zu sprechen, er gerade die herrlichsten, originellsten Wahrheiten ausspricht. Will er aber von etwas Bestimmtem sprechen, so läßt ihn die launige Sprache das lächerlichste und verkehrteste Zeug sagen. Daraus entsteht auch der Haß, den so manche ernsthafte Leute gegen die Sprache haben. Sie merken ihren Mutwillen, merken aber nicht, daß das verächtliche Schwatzen, die unendlich ernsthafte Seite der Sprache ist. Wenn man den Leuten nur begreiflich machen könnte, daß es mit der Sprache wie mit den mathematischen Formeln sei. — Sie machen eine Welt für sich aus — sie spielen nur mit sich selbst, drücken nichts als ihre wunderbare Natur aus, und eben darum sind sie so ausdrucksvoll — eben darum spiegelt sich in ihnen das seltsame Verhältnisspiel der Dinge. Nur durch ihre Freiheit sind sie Glieder der Natur, und nur in ihren freien Bewegungen äußert sich die Weltseele und macht sie zu einem zarten Maßstab und Grundriß der Dinge. So ist es auch mit der Sprache — wer ein feines Gefühl ihrer Applikatur, ihres Taktes, ihres musikalischen Geistes hat, wer in sich das zarte Wirken ihrer inneren Natur vernimmt und danach seine Zunge oder Hand bewegt, der wird ein Prophet sein, dagegen wer es wohl weiß, aber nicht Ohr und Sinn genug für sie hat, Wahrheiten wie diese zu schreiben, aber von der Sprache selbst zum besten gehalten und von den Menschen, wie Cassandra von den Trojanern, verspottet wird.“⁴⁰

Die Grundsituation der Galgenlieder und damit „ihre unendlich ernsthafte Seite“ ließe sich dem Sinne nach wohl nicht besser zur Sprache bringen, als es hier in diesem „Monolog“ einer gleichen Spracherfahrung geschehen ist. Die Grundsituation dürfte somit in ihrer ganzen Weite und mit allen sich daraus ergebenden Konsequenzen abgesteckt und aufgerissen sein. Von hier aus muß es möglich werden, die Gesamtheit der Galgenlieder als eine eigene Sprach-Spiel-Welt im einzelnen zu interpretieren. Wenn der folgende Teil der Arbeit diesen Versuch unternimmt, so hat sich die Gültigkeit der herausgearbeiteten Grundsituation an dieser Interpretation im Zirkel des Verstehens zu bewähren.

⁴⁰ Novalis, a. a. O. S. 203 f.

C. *Die Sprach-Spiel-Welt*

Der zweite Teil der Untersuchung verfolgt das Ziel, die Gesamtheit der Galgenlieder im einzelnen von der Grundsituation des weltbildenden Sprachspieles her sichtbar zu machen. Er gliedert sich dabei in drei Teilabschnitte, von denen die ersten beiden die verschiedensten Ansätze einer solchen sprachlichen Weltbildung verfolgen, so daß der dritte Teil die sich aus der Summe dieser Ansätze ergebenden übergreifenden einzelnen Sprach-Spiel-Welten aufreißen kann. Mit der Grenze, die dabei in den ersten beiden Teilen zwischen einem Spiel der Sprachbedeutungen und einem Spiel der reinen Sprachelemente gezogen wird, wird allein der Zweck einer übersichtlichen Darstellungstechnik verfolgt; diese Grenzziehung entspricht nicht etwa einer von Morgenstern grundsätzlich geübten Aufspaltung der Sprache in eine inhaltliche und in eine formale Seite. Vielmehr überschneiden sich diese Grundebenen des Sprachspieles in den Galgenliedern fortwährend (am offensichtlichsten im Spiel der Homonyme), so daß diese Grenze fließend zu denken ist und nur da überhaupt gezogen werden kann, wo die eine Ebene als Ansatzpunkt deutlicher als die andere in Erscheinung tritt. Im Aufriß der einzelnen übergreifenden Sprach-Spiel-Welten hebt sich diese rein technische Unterscheidung dann notwendig und wesensmäßig wieder auf.

I. DAS SPIEL DER SPRACHBEDEUTUNGEN

1. Die Entfaltung des bildlichen Ausdrucks

Ein Spiel mit den verschiedenen Bedeutungsmöglichkeiten einzelner Worte und Wendungen setzt am auffälligsten immer dort ein, wo die Sprache in einer übertragenen Bedeutung spricht. Hier öffnet sich eine Kluft zwischen dem eigentlich Gesagten und dem wörtlich Gesagten, fallen Aussage und Ausgesagtes eigentümlich auseinander. Dabei ist dem gewohnten Sprachgebrauch eine solche bildliche Redeweise etwas durchaus Selbstverständliches und fraglos Gegebenes. Einem plötzlichen Erstaunen aber, dem plötzlichen Fremdwerden vertrauter Sachverhalte begegnet darin etwas

Problematisches, ihm kann die figürliche Rede zu einem Problem werden, das die Sprache selber stellt. Unter dem bezeichnenden Titel „Problem“ findet sich in den Galgenliedern ein auf den ersten Blick sehr unscheinbares Gedicht:

„Es flog ein Stein so weit, so weit —
und hatte doch kein Federkleid!
Es war ihm ja zu gönnen.
Indessen rechte Seltsamkeit,
daß Steine fliegen können“ (G S. 309).

Hier rückt nichts weiter als die Seltsamkeit des bildlichen Ausdrucks „es flog ein Stein“ in das Blickfeld. Die Sprache sagt etwas aus, was den realen Gegebenheiten nicht entspricht. Sie stellt, genau besehen, eine deformierte Realwelt dar: Sprache als „zerklüftete Wirklichkeit“.

Aus dieser seltsamen sprachlichen Gegebenheit, daß ein Stein „fliegt“, ergibt sich nun aber die Möglichkeit, die Aussage beim Wort zu nehmen und als eine eigene Wirklichkeit der Sprache weiter zu entfalten. So böte sich z. B. als sprachlich legitimierte (in diesem Gedicht allerdings nicht ergriffene) Möglichkeit an, Steine „wirklich“ mit einem Federkleid auftreten zu lassen. Aus der Sprache heraus würde sich so eine eigenartige, unsinnige Welt bilden. Dabei entspringt eine solche Entfaltung eines bildlichen Ausdrucks jeweils einer ganz bestimmten Spielhaltung: die Sprache wird so gefaßt, *als ob* sie einen realen Sachverhalt wiedergäbe.

Während in dem Gedicht „Problem“ die Möglichkeit zur Entfaltung einer solchen Sprach-Spiel-Welt nur gleichsam latent vorhanden ist, gibt es aber eine ganze Reihe weiterer Galgenlieder, in denen diese Möglichkeit ausdrücklich ergriffen und ausgesponnen wird. Ein Beispiel ist das Gedicht „Die weggeworfene Flinte“:

„Palmström findet eines Abends,
als er zwischen hohem Korn
singend schweift,
eine Flinte . . .

Innig stellt er den Verzagten,
der ins Korn sie warf, sich vor
und beklagt
ihn von Herzen“ (G S. 136).

Hier wird die von der Sprache selbst vorgegebene Möglichkeit voll ausgenutzt. Auf diese Weise entsteht eine andere eigene Welt, in der ins Korn geworfene Flinten gefunden werden können, eine eigene Welt, die nicht das Produkt einer ungezügelt und frei schweifenden Phantasie ist, sondern sich aus der Sprache selbst entfaltet, wenn ihr wie hier spielerisch entsprochen wird. Diese sprachliche Eigenwelt hat dabei eine merkwürdige Stellung zwischen Wirklichkeit und bloßem Schein: scheinhaft ist das, was sich in ihr darstellt und sich in ihr vollzieht, durch ihre Herkunft aber

bleibt sie durchaus legitim an die Sprache und ihren Wirklichkeitscharakter gebunden. Es überspielen sich fortwährend zwei Ebenen: das Gedicht hat einen doppelten Boden, es ist mehrdimensional. Mit anderen Worten: es ist im eigentlichen Sinne Spiel.

Genau das gleiche liegt vor, wenn Palmström in ein „sogenanntes böhmisches Dorf“ reist. Eine scheinbar reale Dorfwelt ergibt sich aus einer Redensart, die jeweils im übertragenen Sinne für etwas Unverständliches gebraucht wird. Und wenn es dann in der zweiten Strophe heißt:

„Unverständlich bleibt ihm alles dort,
von dem ersten bis zum letzten Wort“ (G S. 106),

so wird diese Dorfwelt auch genau in die Richtung weiter ausgesponnen, in welche die Sprache selber verweist. Beispiele für diese Art von spielerischer Entfaltung sprachlicher Möglichkeiten, von spielerischer Weltbildung lassen sich in den Galgenliedern häufig finden, es bleibt dabei nur unterschiedlich, wieweit diese Entfaltung im einzelnen geht.

So wechseln in dem Gedicht „Der Glaube“ „eines Tages um viere“ plötzlich zwei Berge ihre Plätze. Die allgemeine Bestürzung darüber wird folgendermaßen aufgeklärt:

„Doch der Bauer Anton Metzger,
weit berühmt als frommer Mann,
sprach: „Ich war der Landumsetzer,
zeigt mich nur dem Landrat an.

Niemand anders als mein Glaube
hat die Berge hier versetzt . . .“ (G S. 286).

Das bekannte Wort, daß der Glaube Berge versetze, ist hier gleichsam „Tat“ geworden. Dabei ist dieses Gedicht wieder ein eindringliches Beispiel dafür, wie sich in den Galgenliedern eine deformierte Wirklichkeit jeweils aus der Sprache selbst und ihren Möglichkeiten ergibt, und nicht umgekehrt die Sprache die Funktion hat, eine zerstörte, sinnleere Wirklichkeit wiederzugeben.

Im Gedicht „Tertius Gaudens“ (G S. 228) wird mit dem Sprichwort „Perlen vor die Säue werfen“ in der gleichen Weise verfahren. Als sprachliche Möglichkeit entfaltet sich folgende „reale“ Handlung: irgend jemand warf „Perlen vor das schnöde Vieh“, dessen Realitätscharakter übertrieben-komisch betont wird:

„Die Säue waren schlechtweg Säue
von völliger Naturgetreue“ (ebd.).

Doch dieses Vieh verschmäht die Perlen, und ein wie im Sprichwort „blindes“ Huhn frißt sie als lachender Dritter auf. So aber bekommt die Welt das „Perl-Huhn“ geschenkt. In diesem fortlaufenden Sprachspiel schlagen die Ebenen des Wirklichen und des Unwirklichen mehrmals um:

das Beim-Wort-Nehmen einer allgemein vertrauten sprachlichen Wendung erzeugt trotz oder gerade wegen des betonten Realitätscharakters eine Scheinwelt, aus dieser entsteht dann ebenso scheinbar das durchaus wirkliche Perlhuhn. In einem weiteren Galgenlied wird dann wiederum das Perlhuhn wörtlich verstanden, so daß es möglich wird, daß es die „Anzahl seiner Perlen“ zählt (vgl. G S. 201).

Auch das Gedicht „Die Probe“ entfaltet so aus der Sprache eine ungewöhnliche eigene Welt, wenn es das bekannte Bibelwort, ein Kamel gehe eher durch ein Nadelöhr, als daß ein Reicher in den Himmel komme, durch einen seltsamen Versuch „verwirklicht“ (vgl. G S. 80).

Der der Theatersprache entstammende Ausdruck „der gestrichene Bock“ erzeugt in dem gleichnamigen Galgenlied folgende Begebenheiten: ein „wirkliches“ Wildbret muß allabendlich bei einer Hoftheateraufführung auf ein bestimmtes Stichwort hin aus der Kulisse stürzen.

„Beim zwölften Male brach es aus
und rannte dem Souffleur ins Haus,
worauf es kurzweg — und sein Part —
von der Regie gestrichen ward“ (G S. 227).

Dieser gestrichene Bock wird nun in den königlichen Wildpark zurückgebracht, wo er dann wie ein alter Schauspieler von „Rolle“, „Stichwort“ und „Applaus“ träumt.

Neben diesen Sprichworten und Redensarten ist es aber sehr oft auch nur wie in dem schon angeführten Beispiel „Perl-Huhn“ ein einziges Dingwort, das die Sprache spielerisch weltbildend entfaltet. Aus der Fülle der Beispiele seien einige herausgegriffen: Einem „Purzelbaum“ entwächst die Beziehungsganzheit „Purzelwald“, und es entsteht so ein neuer eigener Weltzusammenhang (G S. 102). „Gänsefüßchen“, die verbreitete Bezeichnung für Anführungszeichen, werden zu Fortbewegungsmitteln von etwas „Tellerhaftem“ (G S. 218). „Drei Winkeladvokaten“ entsteigen wirklich drei Winkeln, die ihr Dreieck „wie ein Gestell“ zusammenklappen (G S. 261), oder:

„Es blökt eine Lämmerwolke
am blauen Firmament,
sie blökt nach ihrem Volke,
das sich von ihr getrennt“ (G S. 319).

Palmström und Korf erstehen sich zwei Windhosen

„... aus best-
empfohlenem Nordnordwest.

So angetan wirbeln sie quer
und kreuz über Länder und Meer“ (G S. 155).

Die Sprache, die die Möglichkeit zum Kauf und zur Verwendung einer Windhose als „Windbeinkleid“ vorgibt, verwandelt hier konsequenterweise auch Windrichtungen in Stoffarten: Worte werden mit eigentümlichen anderen Bedeutungen belegt, werden zu Spielzeugen.

Ein nächstes Gedicht fügt zur Windhose dann noch die „Windsbraut“, und es entfaltet die einmal aufgerissene sprachliche Eigenwelt weiter, wenn es dazu noch andere Ausdrücke der Seemannssprache verwendet, der die Begriffe Windhose und Windsbraut ja eigentlich entstammen:

„Bei diesem Wirbel über Land und See
hat Korf zum ersten Mal das Weib erschaut,
nach dem er oft gespäht in Luv und Lee
als wie nach einer sehr erwünschten Braut.

Doch, ach, sie war die Braut bereits des Winds, —
die ‚Windsbraut‘ wars, die seine Ruh gestört“ (G S. 156).

Die dann folgende Antwort der Windsbraut, daß sie „des Winds Spiel“ sei, ergibt sich aus einer weiteren sprachlichen Wendung, die das Wort Wind evoziert: es ist die bekannte Redensart vom „Spiel der Winde“. Und wenn dann am Schluß des Gedichtes v. Korf „sich stumm nach seinem Giebel“ begibt, so wird auch diese ungewöhnliche Ortsbezeichnung nur als eine weitere Entfaltung dieser sprachlichen Eigenwelt verständlich, denn dieser Giebel entstammt nur der Erweiterung der vorstehenden Redewendung zum „Spiel der Winde um den Giebel“.

An diesem Beispiel kann das schöpferische Spiel der Sprache als Phantasie, die „absolute“ Sprache des Als-ob, sehr deutlich abgelesen werden. Hier finden sich nicht Worte zu primär vorhandenen Vorgängen, sondern Handlung, Dinge und Personen des Gedichtes ergeben sich ausschließlich aus einer Spielbewegung der Sprache. Hier spricht sich die Sprache gleichsam selber aus, hier wird nicht *mit* dem Werkzeug Sprache eine Wirklichkeit bezeichnet und abgebildet, sondern hier wird einer eigenständig sich entfaltenden Sprachwelt ent-sprochen.

Dazu sei noch ein weiteres Galgenlied angeführt, dessen gesamter balladenartiger Handlungsablauf sich in der gleichen Weise aus der Sprache selbst ergibt:

„Lebens-Lauf

Ein Mann verfolgte einen andern
(aus Deutz). (Er selber war aus Flandern.)

Der Deutzer, just kein großer Held,
gibt unverzüglich Fersengeld.

Der Fläme sagt sich: „Ei, nun gut!“
und sammelt es in seinen Hut...

Durch ganz Europa geht es so.
Sie sind bereits am Flusse Po.

Sie sind in Algier ungefähr,
da ist der eine Millionär.

Wie — Millionär? O Allahs Güte!
Sein Schatz mißt hunderttausend Hüte.

Nein: Legionär — dies ist das Wort!
Und jener sagts ihm auch sofort.

Und beide teilen sich das Geld
und kaufen sich dafür die Welt.

— — — — —

Tief in Marokko steht ein Kreuz,
da ruhn die aus Brabant und Deutz,

die beiden fremden Legionäre.
O Mensch, das Geld ist nur Schimäre!“ (G S. 264 f.)

Schon im Titel des Gedichtes ist die übertragene Bedeutung des Wortes Lebens-Lauf (die Schreibung deutet darauf hin) wörtlich zu nehmen. Der wahrhaftige Lauf dieses Lebens ergibt sich dann aus dem Dingwort „Fersengeld“, welches wiederum wörtlich verstanden ist und so zum Ursprung der seltsamen Welt des Gedichtes und der geschilderten Begebenheiten wird. Eingesammeltes Fersengeld macht den Verfolger zum Millionär, auf einmal aber verwandelt sich dieser Millionär zum Legionär. Diese überraschende Verwandlung ist nichts anderes als der Eingriff der Sprache als Phantasie: der Schatz des Verfolgers mißt hunderttausend Hüte — diese „Tatsache“ evoziert assoziativ die sprachliche Wendung: der Schatz sei eine „Legion“ von Hüten. Diese Legion macht ihren Besitzer dann zum Legionär. Der Schluß des Gedichtes fällt jedoch in einer auffallenden und befremdlichen Weise aus der so entstandenen sprachlichen Eigenwelt wieder heraus, wenn er aus der scheinhaften und, gemessen an der Übereinstimmung mit der Realität, unsinnigen Geschichte eine so sinnvolle Moral zieht. Von diesem Schluß her ergibt sich somit nochmals eine Verschiebung der Bereiche des Wirklichen und des Unwirklichen, wenn der Wahrheitsgehalt dieser Aussage gerade an einer schimärischen Spielwelt des Als-ob demonstriert wurde.

In allen angeführten Beispielen wurde das Spiel der Sprache mit ihren eigenen Bedeutungsmöglichkeiten evident, aus dem sich jeweils Ansätze zur Bildung einer eigenständigen mehrdimensionalen Sprach-Spiel-Welt ergaben. Der Raum, in dem sich diese Weltzusammenhänge entfalteten, war jeweils ein Sprachbereich zwischen dem eigentlich Gesagten und dem wörtlich Gesagten. Aus der scheinbaren Realisation sprachlicher Möglichkeiten außerhalb des Sprachraumes ergab sich ein zwischen Wirklichkeit und bloßem Schein schwankendes Spiel mit einem doppelten Boden.

2. Das Spiel der Homonyme

Im Galgenlied „Die Fledermaus“ geschieht ein „Kurhausbierterrassenereignis“: eine Fledermaus

„stürzt, wirr — worr —
'nem Gast ins Pschorr.

Der Pikkolo
entfernt sie: — : so: . . .“ (G S. 237).

Die Ursache dieses Ereignisses aber ergibt sich aus der „Tatsache“:

„Die Fledermaus
hört ‚sich‘ von Strauß.“

Auch hier tritt primär ein Spiel der Sprache mit sich selbst in Erscheinung, das dann sekundär ein „Ereignis“ hervorruft, allerdings geschieht das in einer etwas abgewandelten Form, als es in den bisher aufgeführten Beispielen der Fall war.

Das Wort „Fledermaus“ ist, seitdem es die allgemein bekannte gleichnamige Straußsche Operette gibt, zu einem doppelsinnigen Wort geworden. Der eigenmächtig sich entfaltenden Sprache ergibt sich hier die Möglichkeit, die verschiedenen Bedeutungen des Wortes auszutauschen und gegeneinander auszuspielen und damit ohne Rücksicht auf die Realität zwei Bedeutungsbereiche in eine direkte Beziehung zu setzen, die nichts miteinander gemeinsam haben außer einer mehr oder minder zufälligen Übereinstimmung im Wortklang. Die Sprache als kreative Phantasie aber öffnet sich gerade diesem Zufall und schafft sich einen eigenen Spielraum, in dem beide Bedeutungen nebeneinander stehen können. In diesem spracheigenen Spielraum legt sich dann über die beiden namensgleichen Dinge eine eigentümliche Irrealität: Spielwelt des Als-ob.

Auch für dieses sich aus dem Hintergrund der Wortbedeutungen entfaltende Spiel läßt sich eine Reihe von Beispielen anführen¹. Es sei hier aber nur noch einmal an einem besonders markanten Beispiel demonstriert, das sich über mehrere Galgenlieder erstreckt.

„Die Elster

Ein Bach mit Namen Elster, rinnt
durch Nacht und Nebel und besinnt
inmitten dieser stillen Handlung
sich seiner einstigen Verwandlung,
die ihm vor mehr als tausend Jahren
von einem Magier widerfahren.

¹ So u. a. die Gedichte: „Die wiederhergestellte Ruhe“, S. 199, „Das Einhorn“, S. 202, „Der Zwölf-Elf“, S. 24.

Und wie so Nacht und Nebel weben,
erwacht in ihm das alte Leben.
Er fährt in eine in der Nähe
zufällig eingeschlafne Krähe
und fliegt, dieweil sein Bett verdorrt,
wie dermaleinst als Vogel fort“ (G S. 205).

Im Zentrum des Gedichtes steht eine durchaus phantastische, ja fast magische Handlung. Aber auch hier bildet die Sprache nicht einfach eine phantastische Wirklichkeit als einen imaginären Vorgang ab, sondern sie erzeugt ihn unmittelbar aus sich selbst, denn der Ursprung der phantastischen Welt dieses Gedichtes liegt in der scheinbar so selbstverständlichen und darum unauffälligen „Seltsamkeit“ der Sprache, daß ein Fluß denselben Namen trägt wie ein Vogel. Zwei völlig verschiedene Dinge werden mit dem gleichen Wort benannt: im Eigenraum der Sprache, der sich außerhalb des Zweckes einer Verständigung über Welt und Dinge als ein reiner sprachlicher Möglichkeitsraum entfaltet, müssen sie in eine sehr enge Beziehung rücken. Wieder öffnet sich zwischen den verschiedenen Bedeutungsmöglichkeiten eines Homonyms ein Spielraum, in dem sich vor dem Hintergrund der Frage nach dem Verhältnis von Ding und benennendem Wort ein Sprachspiel ergibt. Spielerisch werden zwei Dinge in ihrem Dingsein in Frage gestellt, wenn die Sprache in der Scheinwelt des Gedichtes die Einheit von Ding und Wort zerbricht und das Wort als etwas ganz anderes losgelöst vom Ding „davonfliegen“ läßt. So muß ein „Un-Ding“ zurückbleiben, etwas, das mit dem Verlust seiner Wortbedeutung auch sein eigentliches Dingsein verloren hat. Demjenigen, der dieses hintergründige Spiel der Sprache mitspielt, muß sich hier ebenso spielerisch die Frage auftun nach dem, was denn nun „wirklich“ nach dem Abflug des Wortes „Elster“ vom ursprünglichen Ding, dem Bach, übriggeblieben sei. Und genau in diese Richtung entfaltet sich die einmal aufgerissene Spielwelt weiter, wenn das folgende Galgenlied eine Anfrage stellt:

„Der Ichthyologe Berthold Schrauben
will Umiges dem Autor glauben.
Er kennt dergleichen aus Oviden,
doch Eines raubt ihm seinen Frieden:

„Wo nämlich“, fragt er, „bleibt die Stelle
der Fischwelt obbenannter Quelle?
Verkörpert sie sich mit zum Raben —
oder verbleibt sie tot im Graben?“ (G S. 206).

Der Unwirklichkeitscharakter der eigengesetzlichen Sprachwelt tritt jetzt verschärft in Erscheinung, wenn sie so auf ihren Realitätscharakter hin geprüft werden soll. Die Vermischung der Ebenen des Seienden und des Nichtseienden, des Möglichen und des Unmöglichen wird immer unentwirrbarer: das Spiel ist vollkommen. Und so führt auch das sprachliche Weiterspielen des einmal angeschlagenen Themas nicht in die Wirk-

lichkeit zurück, sondern nur noch tiefer in diese Scheinwelt hinein. Die nachfolgende „Antwort (I. A.)“ der Gattin des Ichthyologen läßt die Frage nach dem Wirklichkeitsgehalt des Falles dann auch auf sich beruhen und macht statt dessen konsequenterweise einen neuen Vorschlag:

„Folgender ‚Entwurf zu einem
bürgerlichen Trauerspiele‘

gibt dem Ganzen eine Wende,
die uns, wie Sie (und wohl viele)
nicht ganz ungleichmütig fühlen

werden, lehrt, wie doch noch alles
recht in Blindheit lebt“ (G S. 208).

Diese Wende führt nun endgültig und ausdrücklich ins Spiel hinein und erzeugt immer noch aus dem gleichen sprachlichen Ursprung heraus den bis ins einzelne aufgerissenen und verblüffend in sich logisch-konsequenten Handlungsentwurf des folgenden „Trauerspiels“:

„Ein Fluß, namens Elster,
besinnt sich auf seine wahre Gestalt
und fliegt eines Abends
einfach weg.

Ein Mann, namens Anton,
erblickt ihn auf einem Acker und schießt
ihn mit seiner Flinte
einfach tot.

Das Tier, namens Elster,
bereut zu spät seine selbstische Tat
(denn — Wassersnot tritt
einfach ein).

Der Mann, namens Anton,
(und das ist leider kein Wunder) weiß
von seiner Mitschuld
einfach nichts.

Der Mann, namens Anton,
(und das versöhnt in einigem Maß)
verdurstet gleichwohl
einfach auch“ (G S. 210).

Hier werden sprachlich-phantastische Vorgänge ausgesponnen und mit scheinbar sich daraus ergebenden realen Konsequenzen konfrontiert. Ein sprachlicher Möglichkeitsraum wird gegen den dinglichen Möglichkeitsraum ausgespielt, und der Konflikt, der daraus entsteht, ist seltsam imaginär und tragikomisch. Ursprung dieser Spielwelt bleibt aber immer noch der sprachspielerische Austausch der Doppelbedeutung eines Homonyms, weiter entfaltet wird die Spielwelt durch die Einführung einer

Gegenfigur, des Mannes namens Anton, der den als bloße sprachliche Möglichkeit erschaffenen Vogel nun „wirklich“ erschießt. Die dann genau in der Mitte des Gedichtes erfolgende Kippbewegung aus dieser scheinhaften Szenerie auf den Boden der Realität, in der nun Wassersnot eintritt, bleibt jedoch ebenfalls nur scheinbar und schlägt in den folgenden Strophen wieder zurück, so daß die Einheit des doppelbödigen Spielraumes letztlich gewahrt bleibt.

3. Umdeutungen und Bedeutungswandel

Das Spiel der Sprache mit ihren Bedeutungsmöglichkeiten wurde bisher allein dort verfolgt, wo es sich an mehrdeutigen oder als mehrdeutig empfundenen Worten und Redensarten entzündete. Es hat aber auch die Möglichkeit, in ihrem Bedeutungsgehalt eindeutig feststehende Worte in einer eigentümlichen Weise umzudeuten. Sie werden nicht als das genommen, was sie normalerweise sind und benennen, sondern anders gefaßt, so daß sie eben „als Andere“ erscheinen, ohne direkt im Klangbild oder in der Buchstabenfolge deformiert zu sein. Im Akt dieses eigentümlichen Umdeutens und Verwandeln eines Wortes und damit eines Dinges werden Worte und Dinge unmittelbar zu Spielzeugen der Sprache, aus denen sich eigene spielweltliche Zusammenhänge konstituieren.

Das ist in den erwähnten Ausgangsbeispielen „Westküste“, „Saal“ und „Knie“ der Fall und wird jeweils dort am auffälligsten sichtbar, wo Dinge und Tiere als Menschen erscheinen. Auch diese selbständigen Wesen können aus einer Entfaltung bildlicher Ausdrücke entstehen wie z. B. ein Stiefel und sein Knecht aus dem Wort „Stiefelknecht“², sie können aber auch ihr „anderes Sein“, ihr Sein-als-ob, einer einfachen willkürlichen Umdeutung verdanken, wie es im Galgenlied „Der Seufzer“ der Fall ist:

„Ein Seufzer lief Schlittschuh auf nächtlichem Eis
und träumte von Liebe und Freude.
Es war an dem Stadtwall, und schneeweiß
glänzten die Stadtwallgebäude.

Der Seufzer dacht an ein Maidelein
und blieb erglühend stehen.
Da schmolz die Eisbahn unter ihm ein —
und er sank — und ward nimmer gesehen“ (G S. 39).

Hier ist ein Abstraktum spracheigenmächtig so umgedeutet worden, daß es „als Mensch“ Schlittschuh laufen und eine eigenartige Gefühlsaufwallung erleben kann, die ihm allerdings auf seltsame Weise zum Verhängnis wird: eine Spielhandlung in einer eigenen Welt des Als-ob.

Eine ebensolche Sprach-Spiel-Welt findet sich in dem Gedicht „Kronprätendenten“:

² Vgl. G S. 251.

„— ‚Ich bin der Graf von Réaumur
und haß euch wie die Schande!
Dient nur dem Celsius für und für
ihr Apostatenbande!‘

Im Winkel König Fahrenheit
hat still sein Mus gegessen.
— ‚Ach Gott, sie war so schön, die Zeit,
da man nach mir gemessen!‘ (G S. 63.)

Die balladenhaft anmutende Welt des Gedichtes hat ihren Ursprung in der Umdeutung der Namen Celsius, Réaumur und Fahrenheit, die als Bezeichnung für verschiedene Thermometerskalen bekannt sind. Diese Namen mögen von sich aus über den Weg des Sprachklanges und vielleicht auch rhythmisch die hier aufgerissene ritterliche Welt evozieren: in den Anklängen Graf von Réaumur — Graf von Ségur oder König Fahrenheit — König Drosselbart³. Das Ergebnis ist wiederum eine Spielwelt, die deutlich nur auf einen immanenten Spielzweck ausgerichtet ist, denn es wird geradezu absurd, und es erinnert an die „Deutungen“ des Dr. Jeremias Mueller, wenn man diesem Gedicht irgendeinen außerhalb seiner selbst liegenden Zweck unterlegen wollte, etwa den, sich für eine Réaumur-skala auf dem Thermometer einzusetzen. So muß auch die Frage, die Leo Spitzer zu diesem Gedicht stellt, ob es die zunehmende Demokratisierung der Welt belächeln wolle, aufs Entschiedenste verneint werden. Gerade der allein immanente Sinn und Zweck des Gedichtes ist wesentlich. Es liegt auch keine Parodie einer Ballade vor, eher eine spielerische Paraphrase dieser poetischen Form.

Eine weitere Spielwelt tritt uns in noch ausgeprägterer Form in dem Gedicht „Im Reich der Interpunktionen“ entgegen:

„Im Reich der Interpunktionen
nicht fürder goldner Friede prunkt:
Die Semikolons werden Drohnen
genannt von Beistrich und von Punkt.
Es bildet sich zur selben Stund
ein Antisemikolonbund.
Die einzigen, die stumm entweichen
(wie immer), sind die Fragezeichen.
Die Semikolons, die sehr jammern,
umstellt man mit geschwungenen Klammern
und setzt die so gefangnen Wesen
noch obendrein in Parenthesen.
Das Minuszeichen naht, und — schwapp!
da zieht es sie vom Leben ab . . .“ (G S. 266).

³ Vgl. Leo Spitzer, Die groteske Gestaltungs- und Sprachkunst Chr. Morgensterns, Leipzig 1918, S. 63.

Dieser Kampf der Interpunktionen ist noch lange nicht zu Ende. Für unseren Zusammenhang ist aber in erster Linie wesentlich, daß hier ausdrücklich ein „Reich“ der Interpunktionen entfaltet wird, d. h. ein eigenes Spielfeld, auf dem eine eigene Spielhandlung abläuft. Ihr doppelter Boden liegt darin, daß hier trotz der Umdeutungen auch die ursprünglichen Bedeutungen teilweise beibehalten werden und immer wieder durchscheinen, so daß sich eine imaginäre und eine wirkliche Ebene dauernd überspielen: so, wenn z. B. die Satzzeichen Klammern und Parenthese die personifizierten Semikolons gefangensetzen oder wenn das Minuszeichen diese „vom Leben abzieht“. Dabei liegt diesem Gedicht jeder satirische Gesamtaspekt fern, sondern auch hier ist eine andersartige, in sich geschlossene Spielwelt entstanden, in der Worte und Dinge spielerisch in andere Bezüge gestellt sind.

Es ließen sich noch viele Galgenlieder mit einer solchen sich wie absichtslos sprachlich entfaltenden Spielwelt anführen⁴, es sei hier jedoch nur noch auf eine dieses Spiel noch weiter treibende Variante verwiesen, die dort in Erscheinung tritt, wo Morgenstern aus dem Bedeutungsgehalt einzelner Wortteile und Silben neue Worte bildet. Ein Musterbeispiel dafür ist das Gedicht „Der Vergeß“:

„Er war voll Bildungshung, indes,
soviel er las
und Wissen aß,
er blieb zugleich ein Unverbeß,
ein Unver, sag ich, als Vergeß;
ein Sieb als Glas,
ein Netz aus Gras,
ein Vielfreß —
doch kein Haltefraß“ (G S. 254).

Am Anfang steht hier das Wort „Bildungshung“, was wohl als ein Anklang an die Abstraktbildung auf -ung zu verstehen ist. Aus seiner Wortbedeutung entfalten sich stufenweise die weiteren sprachlichen Bilder: mit „Bildungshung“ ist das „Wissenessen“ gegeben, dieses wird jedoch durch ein Vergessen wieder aufgehoben, so daß ein „Vergeß“ entsteht, der, weil er sich nicht ändert, gleichzeitig als Substantivierung eines Adjektivs ein „Unverbeß“ ist und schließlich ganz allgemein als „Unver“ bezeichnet werden kann. Dieses Wort ist nun allein aus dem Bedeutungsgehalt einzelner Silben entstanden, und bleibt auch als Neubildung an diesen ursprünglichen Bedeutungsgehalt gebunden. Der „Vergeß“ evoziert das sprachliche Bild vom Gedächtnis „wie ein Sieb“, welches ähnlich beschaffen wie ein „Netz“ ist, und schließlich ergibt sich sozusagen als Quintessenz des Gedichtes der „Vielfreß“ (jetzt auch eine Anologiebildung zu „Vergeß“), der aber kein „Haltefraß“ ist, also das Wissen, das er aufnimmt, nicht behält.

⁴ So die Galgenlieder: „Unter Zeiten“, S. 72, „Golch und Flubis“, S. 259, „Die Glocke“, S. 268, „Die Lampe“, S. 273.

Auch dieses Sprachspiel spielt sich innerhalb eines eindeutigen Bedeutungsbereiches ab, es wird schöpferisch, indem es einzelne Worte zerreißt oder neubildet. Das kann so weit gehen, daß bloße Vorsilben verselbständigt werden und in einer substantivierten Form zu Wort-Dingen einer seltsamen Sprachwelt werden.

So wird auch in dem Galgenlied „Der Zwi“ aus den Worten zwiefach, Zwietracht, Zwielicht usw. die bedeutungstragende Silbe „zwie“ gewissermaßen abstrahiert, so daß als neues Wort und Ding ein „Zwi“ entsteht, ein „wunderlicher Tropf“, der außer seinem Kopf noch einen zweiten Kopf am Knie trägt. (Vgl. G S. 232.)

Ähnlich wie zum „Zwi“ kommt es auch zur Bildung des „Ging ganz“, nur daß hier nicht einzelne Wortsilben, sondern Teile eines Satzganzen verselbständigt werden. Aus der Aussage: „Ich *Ging Ganz* in Gedanken hin“ (G S. 251) werden die Worte „ging“ und „ganz“ herausgelöst und zu einer neuen selbständigen Sprachbildung vereinigt, die auch folgerichtig ihre spezifische Bedeutung erhält: „Ein Ging ganz bedeutet damit fortan ein in Gedanken Vertiefter, Verlorener, ein Zerstreuter, ein Grübler, Träumer, Sinnierer“ (G S. 250).

Spiele­rische Umformung der Sprache um eines bestimmten Bedeutungsgehaltes willen liegt auch in dem Gedicht „Lieb ohne Worte“ vor:

„Mich erfüllt Liebestoben zu dir!

Ich bin deinst,

als ob einst

wir vereinigt . . .

Achst, achst, schwachst schwachst arms Wortleinstche, was? —

Genug denn, auch du, auch du liebstest.

Fhls, fhls ganzst ohne Worte: sei Meinstlein!

Ich sehne mich sprachlosestest“ (G S. 255).

Hier spielt die Sprache mit dem Superlativ, und zwar so, daß selbst Substantive, Verben und Adverben in dieser Form erscheinen. Der Ursprung des Spiels liegt in einer Bedeutung, die das Wort Liebe birgt, insofern diese nämlich aus einer bestimmten Stimmung heraus die ganze Welt in einer höchsten Steigerungsform wahrnimmt. Dabei stößt die Sprache, die ein solches „Liebestoben“ auszudrücken versucht, zugleich spielerisch an ihre Grenze. Sie spricht „Lieb ohne Worte“, sie versagt, sie wird sprachlos, wobei hier dieses Sprachloswerden am Ende noch einmal spielerisch in den Superlativ erhoben wird.

Schließlich gehören zu dieser Spielform auch viele Analogieformen, soweit sie nicht auf reinen Klangparallelen beruhen: Wortneubildungen, die einer oft willkürlich erscheinenden und befremdenden Bedeutungsparallele entstammen. So wird zum „Werwolf“ sprachlich ein „Werfuchs“ erschaffen, zur „Nachtigall“ eine „Tagtigall“, zum „Windspiel“ ein „Sturmspiel“, zum „Rhinozeros“ ein „Rhinozepony“, zum „Affenbrotbaum“ ein „Menschenbrotbaum“ (G S. 35), zum „Klabautermann“ die

„Klabauterfrau“ und das „Klabauterkind“ (G S. 271), zum „Igel“ ein „Agel“ (G S. 89). Das „Sitzfleisch“ erzeugt als analoges Gegenstück einen „Sitz-Geist“ (G S. 252), neben dem normalen Museum, das jeweils Beispiele für bestimmte Sachgebiete enthält, entsteht ein „Museum der Gegenbeispiele“ (G S. 165), zum „Lämmergeier“ findet sich ein „Geierlamm“ (G S. 231), ein „Exerzierplatzvogel“ wird analog zu Wortabkürzungen, wie sie im militärischen Bereich üblich sind, zum „E. P. V.“ (G S. 289). Ebenso kann es etwa neben etwas Essenziellem auch etwas „Wesenzielles“ geben (G S. 6), ein Teil eines Wesens wird analog etwa zum Zwanzigstel ein „Wesenstel“ (G S. 12), neben anderen Falles gibt es „umgekehrten Falles“ (G S. 167), zu obig entsteht ein „untig“ (ebd.) oder ein „nebig“ (G S. 168), zu Obiges ein „Umiges“ (G S. 206) und aus einem Vagabund wird im Diminutiv ein „Vagabündel“ (G S. 99).

Daneben tritt noch vereinzelt eine ähnlich gelagerte Sprachspielerei auf, die sich jeweils an Fremdworten entzündet und so wiederum durch Verwandlung der Wortbedeutungen überraschende Effekte erzielt. In der Einleitung der Galgenlieder steht das Wort „Symbild“ (G S. 11), in den Galgenliedern selbst begegnen die „Käseglocke, die Glocke Çekesla“ (G S. 268) und das latinisierte Mondschat „Lunovis“ (G S. 27).

Schließlich ergeben sich auch befremdend neue Bedeutungen durch eine einfache Verkoppelung mehrerer Worte zu regelrechten Wortungeheuern: so das schon erwähnte „Kurkonzertbierterrassenereignis“ (G S. 237) oder „zukunfts wetterschwangervoll“ (G S. 11) oder „Weltauffasserraumwort-kindundkunstanschauung“ (G S. 13). Und darüber hinaus kann auch noch eine besondere Form des Bedeutungswandels durch die Ähnlichkeit zweier Worte in Schriftbild bewirkt werden. Ein „Nilpferd“ liest sich z. B. eines Tages in der deutschen Schrift „statt mit groß N mit groß ST“. Dieser Trugschluß macht es dann als „Stilpferd“ zu einem Wappentier (G S. 222).

4. „Etymologie“ und falsch angesetzte Grammatik

Für ein Spiel der Wortbedeutungen muß sich noch ein anderer Spielraum geradezu anbieten: die Klärung der ursprünglichen Bedeutung und des geschichtlichen Bedeutungswandels einzelner Worte, die Etymologie. In scheinbar etymologischen Erklärungen kann sich die Sprache als Phantasie voll ausspielen.

Das ist in einem beschränkten Maße z. B. schon der Fall, wenn eine Gedichtzeile des Galgenliedes „Die Fingur“ lautet: „Und Raben rufen Kolk“ (G S. 92). Das Wort Kolkkrabe wird scheinbar etymologisch erklärt aus einem eigenartigen Ruf des Tieres, wie es beispielsweise beim Kuckuck der Fall sein mag. Hier kommt dieser „Erklärung“ keinerlei Realwert zu, sie bleibt spielerische Möglichkeit, aber — und das ist wiederum entscheidend — eine Möglichkeit, die die Sprache selbst vorgibt. Ein sehr viel ausgeprägteres Beispiel liegt dagegen in dem Gedicht „Anto-logie“ vor:

„Im Anfang lebte, wie bekannt,
als größter Säuger der *Gig*-ant.

Wobei *gig* eine Zahl ist, die
es nicht mehr gibt, — so groß war sie!

Doch jene Größe schwand wie Rauch.
Zeit gabs genug — und Zahlen auch.

Bis eines Tags, ein winzig Ding,
der *Zwölf*-ant das Reich empfing.

Wo blieb sein Reich? Wo blieb er selbst? —
Sein Bein wird im Museum gelb.

Zwar gab die gütige Natur
den *Elef*-anten uns dafür.

Doch ach, der Pulverpavian,
der Mensch, voll Gier nach seinem Zahn,

erschießt ihn, statt ihm Zeit zu lassen,
zum *Zehen*-anten zu verblassen . . .

Wie dankbar wird der Ant dir sein,
läßt du ihn wachsen und gedeihn, —

bis er dereinst im Nebel hinten
als *Nulel*-ant wird stumm verschwinden“ (G S. 76 f.).

Der Kern des Gedichtes ist eine „Etymologie“ des Elefanten. Dieser Elefant ist nur eine Entwicklungsstufe innerhalb der großen Geschichte der „Anten“, die hier aus unvordenklichen Zeiten bis in unausdenkbare Zukunft verfolgt wird und die, recht besehen, nur eine sprachliche Wurzel hat: aus Gigant und Elefant wird, ähnlich wie es schon beim „Zwi“ der Fall war, ein „Ant“ abstrahiert. Die noch verbleibende Hälfte des Wortes Elefant evoziert als Klangparallele die Zahl elf, und so erhält in Analogie dazu das „Gig“ des Giganten die Bedeutung einer Zahl, und zwar konsequenterweise die einer übergroßen und nicht mehr existierenden. Daraus kann sich nun die scheinbare Etymologie ergeben: die Entwicklungslinie führt vom Gig-anten über den Zwölf-anten zum Elef-anten und von hier aus weiter über den Zehen-anten zum Anten und schließlich zum Nulel-anten. Das ganze Sprachspiel tritt dabei schon in der Überschrift in Erscheinung: die „Geschichte der Anten“ evoziert die, vom Bedeutungszusammenhang her gesehen, unsinnige Bezeichnung „Antologie“ als eine reine Parallele des Wortklanges.

So wie hier die Etymologie zum Spielraum der Sprache geworden ist, können auch andere Kategorien der Sprache ins Spiel geführt werden: so z. B. die der Grammatik. Das war schon im Gedicht „Die Nähe“ der Fall, wo ein „kategorischer Komparativ“ spiel- und sprachschöpferisch eingriff, und das findet sich nochmals in sehr ausgeprägter Form im Galgenlied „Der Werwolf“:

„Ein Werwolf eines Nachts entwich
von Weib und Kind und sich begab
an eines Dorfschullehrers Grab
und bat ihn: ‚Bitte, beuge mich!‘ . . .

„Der Werwolf“, sprach der gute Mann,
„des Weswolfs, Genitiv sodann,
dem Wemwolf, Dativ, wie mans nennt,
den Wenwolf, — damit hats ein End.“

Der Wolf fühlt sich geschmeichelt und bittet dann noch um die Deklination der Mehrzahl, doch davon weiß der Lehrer nichts:

„Zwar Wölfe gäbs in großer Schar,
doch ‚Wer‘ gäbs nur im Singular.

Der Wolf erhob sich tränenblind —
er hatte ja doch Weib und Kind!!
Doch da er kein Gelehrter eben,
so schied er dankend und ergeben“ (G S. 90 f.).

Auch die fiktive und phantastische Szenerie dieses Galgenliedes hat allein einen sprachlichen Ursprung. Sie erwächst aus einer falsch angesetzten Grammatik. Das Wort Werwolf wird so verstanden, als ob es eine Zusammensetzung eines Interrogativpronomens und eines Substantivs sei, und dementsprechend dekliniert. Dabei ergibt sich, daß eine solche Deklination allein im Singular durchführbar ist, im Plural versagt diese sprachliche Möglichkeit. Und dann geschieht etwas sehr Seltsames: plötzlich öffnet sich hinter dem Versagen einer sprachspielerischen Fiktion eine Abgründigkeit. Plötzlich klappt hier ein Riß zwischen Sprache und Dingwelt. Eine Mehrzahl von Werwölfen, die es als Familie des Werwolves doch „tatsächlich“ gibt, existiert sprachlich nicht, sie ist namenlos. Aber es ist für die Galgenlieder bezeichnend und charakteristisch, daß diese aufgerissene Tiefendimension letztlich doch in der Dimension des spielerisch erzeugten Scheins verbleibt. Keineswegs erscheint am Ende des Gedichtes eine entfremdete Wirklichkeit, vielmehr bleibt die letztliche Versöhnung des Spiels. Die Unheimlichkeit, die in der Sprache selbst plötzlich aufreißt, bleibt getragen und gehalten in der Heiterkeit des Sprachspiels.

5. Bedeutungslose Wörter

Aus dem Spiel der Sprachbedeutungen ergibt sich letzten Endes eine äußerste Konsequenz und letzte Möglichkeit der Sprache: die Aufhebung jeglicher Sprachbedeutung. Beispiel dafür ist „Das große Lalulā“, dessen erste Strophe lautet:

„Kroklokwaſzi? Seṁemeṁi!
Seiokrontro — praſriplo:

Bifzi, bafzi; hulalemi:
quasti basti bo...
Lalu lalu lalu lalu la!“ (G S. 23).

Dieses Galgenlied ist der Grenzfall des Spieles der Sprachbedeutungen. Hier ist eine „neue“ Sprache entstanden aus sinnlosen unverständlichen Worten, die weder etwas mitteilen noch aussagen, noch auf irgendetwas hinweisen. Diese Worte haben ihren Wortcharakter verloren und sind nurmehr bloße Abfolgen von Lauten und Buchstaben. Der Leser, der gewohntermaßen irgendeinen Sinn, irgendeinen Ausdruckszweck hinter diesem „Lied“ sucht, sieht sich in einer befremdlichen Weise im Stich gelassen.

Ein solches sprachliches Gebilde erwächst jedoch nur folgerichtig aus der im ersten Teil der Arbeit aufgerissenen Grundsituation der Galgenlieder und stellt eine verschärfte und bis an die äußerste Grenze vorgetriebene Ausformung dessen dar, was dort als die „autonome“ Sprache herausgearbeitet wurde. Die als eigenständige Übermacht erfahrene Sprache verliert schließlich über den reinen Sprachvollzug hinaus jegliche Bedeutung: die Sprache spricht nichts anderes als sich selbst und ausschließlich mit sich selbst. Hier geschieht etwas, was in ähnlicher Form im bedeutungslosen Vor-sich-hin-Schwatzen der Kinder zu beobachten ist, im einfachen zwecklosen Lallen von Lauten und Silben, die keinerlei sinnbezogenen Ausdruckswert besitzen. Auch das „Lalulā“ ist zweckfreies Spiel der Sprache mit sich selbst.

Es erscheint notwendig, die Besonderheit dieses Gedichtes durch einen Vergleich mit anderen erfundenen Sprachen zu erhellen. Auf den ersten Blick nämlich scheint diese Sprache in ihrer äußeren Erscheinungsform keineswegs unterschieden von anderen künstlichen Sprachen. Eine erfundene Sprache erscheint bei Morgenstern nicht zum erstenmal in literarischer Form. Beispielsweise bei Grimmelshausen finden wir etwas ganz Ähnliches: „Manato, gilos, tinad, isaser, sale, lacob, salet, cuni nacob idit dadele neuw ide eges Eli neme.“⁵ Dasselbe finden wir auch in der Barocklyrik oder etwa bei Oswald von Wolkenstein:

„Klüngel, zeisel, mais, lerch, nu kum wir singen:
oci und tu ich tu ich tu ich tu ich
oci oci oci oci oci oci
fi fideli fideli fideli fi...“⁶

Aber bei Grimmelshausen hat diese Sprache doch Zweck und Bedeutung: sie gibt eine fremde, eben unverständliche und unbekannte Sprache wieder, wie es auch in vielen utopischen Reiseberichten (z. B. auch bei Swift) der Fall ist. Wolkensteins sinnfreie Lautverbindungen sind eben-

⁵ Zitiert nach R. M. Meyer, Künstliche Sprachen, in: Indogermanische Forschungen, Bd. 12, 1901, S. 263.

⁶ Oswald von Wolkenstein, Ausgabe von Schatz, Göttingen 1904, S. 123.

falls Nachbildungen, und zwar des Vogelsangs, sie bilden ab und haben so ihre ganz bestimmte Bedeutung. Gerade so etwas liegt in Morgensterns „Lalulā“ aber nicht vor. Es ist auch nicht die Darstellung einer Geheimsprache, die sich aufschlüsseln ließe, noch läßt sie sich als Parodie eines als unsinnig empfundenen Sprechens begreifen, wie es z. B. bei Immermann in seinem Roman „Münchhausen“ der Fall ist, wenn er die Sprache einer Seherin folgendermaßen parodiert: „Schnuckli, buckli, koramsi, quitsch . . . pimple, timple, simple perianke meriankemum.“⁷ Ebenfalls ist es verfehlt, im „Lalulā“ einen Versuch zu sehen, mit dem Morgenstern eine vernutzte, entfremdete und sinnleere Sprache darstellen oder die Unsinnigkeit der Wortbedeutungen überhaupt karikieren will. Gerade als Ausdruck eines „Un-Sinns, Ohne-Sinns“⁸ wollte er es nicht verstanden wissen, vielmehr liegt gerade darin, daß sich „Das große Lalulā“ im Unterschied zu den hier aufgeführten, scheinbar gleichen künstlichen Sprachen nicht von einem außerhalb seiner selbst liegenden Zweck her bestimmen läßt, sein eigentliches Wesen als Sprachspiel.

Bei einem näheren Zusehen ergibt sich aber auch ebenso ein sehr wesentlicher Unterschied zu dem anfangs vergleichsweise herangezogenen Vorsich-hin-Schwatzen der Kinder. Er liegt in der Gestaltung. Denn das Spiel der Sprache gestaltet sich im „Lalulā“ gleichwohl nach bestimmten Regeln und Gesetzen, die auch für andere normale und mitteilend-verständliche Gedichte gelten. Die bedeutungslose und auf nichts bezogene Sprache des „Lalulā“ ist trotzdem eine gebundene Rede: wir finden ein einheitliches Versmaß, strenge Reimbindung und den Kehrreim. In der Einsetzung dieser sprachlichen Gestaltungsmittel liegt einmal der Unterschied zum sinnlosen Schwatzen der Kinder, zum anderen aber auch zu jedem anderen sinnvollen Gedicht, und zwar in der Weise, wie diese Mittel hier eingesetzt werden. Denn hier ist der merkwürdige Vorgang zu beobachten, daß diese sprachlichen Gestaltungsmittel nichts mehr gestalten, das heißt: sie haben ihre Funktion als bloße Mittel verloren, sie werden nicht mehr eingesetzt, um irgendeinen Gehalt formal zu unterstreichen, sondern sie sind herausgelöst aus einer solchen Zweckrichtung und „autonom“ geworden. In diesem Grenzfall der „autonomen“ Sprache bekommen auch ihre einzelnen Elemente einen selbständigen Eigenwert, beginnt das Spiel reiner Sprachelemente. Laut, Reim und Rhythmus werden nur noch um ihrer selbst willen eingesetzt.

Damit aber ist das „Lalulā“ als Grenzfall eines Spieles der Sprachbedeutungen auch zugleich Grenzfall und Extremposition des Spieles bloßer Sprachelemente. Die von jeder Bedeutung entbundene Abfolge von Sprachklängen ist ein sinngelöstes Spiel spracheigener Kräfte, das sich letzten Endes allein in sich selber sinnvoll nach musikalischen Gesetzen gestaltet. Ein streng eingehaltener Rhythmus, die häufige assonantische Wiederkehr einzelner Lautverbindungen wie in „semememi — hulalemi“,

⁷ Zitiert nach R. M. Meyer, a. a. O. S. 249.

⁸ Vgl. B S. 401.

„bifzi-bafzi“, „quasti-basti“, dazu Reim und Kehrreim, ebenso die Einsetzung des Ablautes z. B. in „kroklokwaſzi“ oder wiederum in „bifzi, bafzi“⁹ lassen ein Geflecht von sprachmusikalischen Kräften entstehen, die unterhalb einer Mitteilungsfunktion der Sprache liegen. Von der Bildung einer Spielwelt kann hier allerdings nicht mehr die Rede sein, weil eben jede Bildlichkeit der Sprache fehlt. Die Sprache selbst ist hier schon aufs Spiel gesetzt, mit der „Abstraktion“ der Sprache zu einem bloßen Spielfeld von Klängen und Rhythmen ist eine äußerste Grenze sprachlicher Möglichkeit erreicht.

An diese Grenze der Sprache stößt thematisch auch das Galgenlied „Der neue Vokal“. Ein Professor Ulich „hat einen neuen Vokal erfunden oder entdeckt“ (G S. 296). Es ist aber unmöglich, diesen neuen Vokal lautlich wiederzugeben, so daß ihn das Gedicht nur nach seinem Entdecker benennen und als „August-Ulich-Vokal“ vorstellen kann.

Eine noch extremere Spielart der bedeutungslos gewordenen Sprache begegnet uns in dem Galgenlied „Fisches Nachtgesang“, das — etwas „gekürzt“ — so aussieht:



(G S. 31).

Hier ist die Sprache so weit „abstrahiert“, daß sie auch noch lautlos geworden ist und als Sprache überhaupt nicht mehr in Erscheinung tritt. Vielleicht ließe sich dieses „Gedicht“ ebenso spielerisch, wie es selber gemeint ist, als autonomer Sprachrhythmus „interpretieren“.

Dabei sei nochmals ausdrücklich darauf verwiesen, daß gerade diese Galgenlieder in jeder Hinsicht Spielcharakter haben, ihre Spielstimmung der Heiterkeit darf über solcher Interpretation nicht vergessen werden. Diese Gedichte entspringen keinem ernsten Anliegen und wollen auch nicht ernst genommen werden. Andererseits aber haben sie gerade als Sprachspiele eine verweisende Transparenz, sie sind durchaus in sich sinnhafte Sprachgebärde.

Es war deutlich geworden, daß das Spiel der Sprachbedeutungen im Grenzfall umschlägt in das Spiel bedeutungsloser autonomer Sprachelemente. Damit aber bewegte sich die Untersuchung zugleich schon in der Extremposition einer weiteren sprachlichen Spielform, die das folgende Kapitel sichtbar zu machen sucht.

⁹ Vgl. Spitzer, a. a. O. S. 57 und S. 103 f.

II. DAS SPIEL DER SPRACHELEMENTE

1. Das Reimspiel

Ein freies und, wie es scheinen mag, willkürliches Sprachspiel ist immer das Ergebnis einer Sprengung von ganz bestimmten Funktionszusammenhängen der Sprache. Ihre aus der Mitteilungs- und Verständigungsfunktion gelöste Aussage wird richtungs- und bedeutungslos; sie bestimmt sich, soweit ihr Aussagecharakter nicht überhaupt vernichtet wird, nur noch aus einem immanenten Zweck: Sprache nicht mehr um der Dinge oder Mitmenschen willen, sondern Sprache um der Sprache willen. Eine Folgeerscheinung ist, daß sich auch einzelne Sprachelemente und Ausdrucksmittel aus dem Funktionszusammenhang lösen können, den die Forderung nach Verständlichkeit oder auch die nach Erfüllung einer bestimmten poetischen Form vorgeben. Das bedeutet: die auf diese Weise „absolut“ gewordenen Sprachelemente verlieren ihren Charakter als Stilmittel und vermögen sich eigengesetzlich und frei zu entfalten, können ihr eigenes Spiel beginnen und eine eigene Spielwelt erzeugen, die sich immer mehr aus dem Geltungsbereich der normalen Bedeutsamkeit und Verständlichkeit der Sprache entfernen, ihn schließlich überwuchern und in den schon erwähnten Grenzfällen völlig aufheben kann.

An dem bekannten Galgenlied „Das ästhetische Wiesel“ läßt sich ein solches Spiel sehr deutlich ablesen:

„Ein Wiesel
saß auf einem Kiesel
inmitten Bachgeriesel.

Wißt ihr,
weshalb?

Das Mondkalb
verriet es mir
im stillen:

Das raffinier-
te Tier
tats um des Reimes willen“ (G S. 42).

Dieses Gedicht ist ein einziges Reimspiel, das sich in einer äußersten Konsequenz entfaltet: denn auch der „Inhalt“ des Gedichtes, seine Aussage, ist noch Ergebnis des Reims. Der sprachlich dargestellte Vorgang ergibt sich allein aus der Sprache selbst, aus der Autonomie eines Sprachelementes, er geschieht ausdrücklich „um des Reimes willen“. Hier ist nicht, wie es für ein Gedicht allgemein angenommen und als normal angesehen wird, ein Geschehnis in einer sinnhaften und gebundenen Rede wiedergegeben, sondern primär ist und bleibt der Reim, erst aus ihm

ergibt sich sekundär das Geschehnis, ergibt sich eine seltsame eigene Welt: er ist der immanente Zweck des Gedichtes. Ein „autonomes“ Sprach-
element entfaltet eine Spielwelt des Als-ob.

Das gleiche findet sich auch in der Welt Palmströms, wenn er mit „einem Herrn v. Korf“ in ein „sogenanntes böhmisches Dorf“ reist, wo ihm alles unverständlich bleibt. Das Gedicht fährt dann fort:

„Auch v. Korf (der nur des Reimes wegen
ihn begleitet) ist um Rat verlegen“ (G S. 106).

Der Reim erzwingt die Reisebegleitung v. Korfs, ein Sprachelement schafft Beziehungszusammenhänge und wird somit weltbildend.

Nicht immer werden diese Zusammenhänge so weit entfaltet wie in diesen Beispielen, oft beschränken sie sich nur auf einzelne Worte. Aber auch dann entfalten sich allein aus dem Reim bestimmte neue Sinnzusammenhänge. So findet sich in dem Gedicht „Der Walfafisch oder das Überwasser“ der Vers:

„Das Wasser rann mit Zasch und Zisch,
die Erde ward zum Wassertisch“ (G S. 65).

Das seltsame Wort oder vielmehr die seltsame Wortverbindung „Wassertisch“ ist ein reines Erzeugnis des Reims, außerhalb seiner Reimstellung ist es einfach sinnlos. Auch hier ist die eine Verständlichkeit und Anschaulichkeit überwuchernde Reimbildung wort- und weltbildend geworden.

Den gleichen Ursprung hat auch der Ort „Hirschmareieck“:

„Drei Winkel klappen ihr Dreieck
zusammen wie ein Gestell
und wandern nach Hirschmareieck“ (G S. 261).

Oder es kommt allein um des Reimwortes „Sumpf“ zu der Wortbildung „Wanderstrumpf“ (G S. 25). Ebenso frißt der „Meerschoßdachs“ allein aus Gründen des Reimes gerade den „Kaufmann Sachs“ und den „Pudel Pax“ (G S. 271).

Noch größer als die Zahl solcher Fälle, in denen das „absolut“ gewordene Sprachelement des Reims eigene Sinnzusammenhänge und Wortverbindungen schafft, ist die Zahl der Beispiele, in denen es schon bestehende Wortzusammenhänge und einzelne Worte eigenmächtig zerreißt und zerstört. Auch eine solche Deformation und Verwandlung vertrauter und gewohnter Worte geschieht allein „um des Reimes willen“.

So wird aus der Zahl elf ein „ilf“ in dem Reimpaar:

„Die Mond-Uhr wies auf halber ilf,
da rief ich laut: Gott hilf, Gott hilf!“ (G S. 33.)

Auf „verhext“ reimt sich so „demnext“ (G S. 218), auf „Gaul“ „dazumaul“ (G S. 84), das Reimwort „sei“ macht aus der Fee eine „Fei“ (G

S. 138). Auf das ungewöhnliche Wort „Sphärenpsalme“ reimt sich statt einer Schalmei nur eine „Hirtenschalme“ (G S. 139), die „Idee“ verkürzt das Wort mehr zum „meh“ (G S. 221), und die Reimbindung auf „scheel“ macht aus einem Teelöffel die Abkürzung „Teel“ (G S. 263). Auf „spiegelt sich“ kann nur ein „dennoch nicht“ (G S. 61) reimend folgen, dasselbe geschieht im schon zitierten Vers:

„Wo blieb sein Reich? Wo blieb er selbst? —
Sein Bein wird im Museum gelb“ (G S. 76).

Die Form „Hemmed“ reimt sich auf „verdämnet“ (G S. 69), und Reim und Versmaß zugleich bringen die sprachliche Deformation des folgenden Verses hervor:

„Der Architekt jedoch entfloß
nach Afri- od- Ameriko“ (G S. 59).

Schließlich gehören hierher auch sämtliche Fälle, in denen um des Reimes willen Umlaute unberücksichtigt bleiben wie in „Schaukelstuhl — kuhl“ (G S. 43), „Guten — behuten“ (G S. 58), „Natur — dafür“ (G S. 76), „unnervos — los“ (G S. 272).

Eine Verabsolutierung des Reims liegt ebenfalls jeweils dort vor, wo Worteinheiten im Vers auseinandergerissen werden. So zum Beispiel:

„... und fixiert des Würfels Höh auf praeter-
propter 63 Kilometer“ (G S. 147).

Oder:

„Zwei Windbeinkleider aus best-
empfohlenem Nordnordwest“ (G S. 155).

So wird auch ein Federhalter um des Reimwortes „jeder“ willen in „Federhalter“ zerrissen (G S. 160), ebenso „Fensterhaken“ durch den Reim auf „Gespenster“ (G S. 312) oder „Nebenzimmer“ durch „schweben“ (G S. 313).

Darüber hinaus läßt sich in den Galgenliedern auch immer wieder das Phänomen des reichen Reimes beobachten. Hier liegt zwar weder die Deformation von Worteinheiten noch die Stiftung von eigenen Sinnzusammenhängen unmittelbar aus dem Reim heraus vor, aber auch hier drängt sich eine Spielart des Reimes in einer Weise in den Vordergrund, daß dadurch nicht selten das Augenmerk von der Aussage eines Verses abgelenkt und allein auf ein Element der Sprache gelenkt wird, das somit über seinen normalen Funktionscharakter hinaus einen Eigenwert gewinnt. So zum Beispiel, wenn sich auf „Eines Mittags las man...“ „Viktor Emanuel Wasmann“ reimt (G S. 70) oder auf „Herrn Krieger-Ohs“ „Figaros“ (G S. 164) oder wenn auf die Verbform „verbannt ward“ das Reimwort „Strandwart“ folgt (G S. 304).

Auch dann gewinnt der Reim einen gewissen Eigenwert, wenn eine auffallende Reimhäufung auftritt wie beispielsweise in dem Gedicht „Professor Palmström“:

„Irgendwo im Lande gibt es meist
einen Staat, von dem, was sich an Geist
irgendwo befindet und erweist,
doch noch nirgendwo Professor heißt . . .“ (G S. 170).

Die folgende Strophe reimt sich dann ebenso gleichförmig auf „gemacht—wacht—gedacht—gebracht“, und auch die dritte hat wiederum nur einen einzigen Reim. Dasselbe ist der Fall in dem Gedicht „Ein böser Tag“, dessen dreizehn Zeilen nur zwei Reime kennen (G S. 241).

Auch die verstärkte Einsetzung des Binnenreimes kann ein eigenständiges Hervortreten eben dieses Sprachelementes bewirken:

„Es schreit der Kauz: pardauz! pardauz!“ (G S. 19.)

Der völlig widernatürliche Ruf des Kauzes ist allein durch den Reim bedingt, ebenso wie die Formulierung „das Wasser spinnt“ in dem Vers:

„Das Wasser rinnt, das Wasser spinnt“ (G S. 65).

Schließlich kommt die Eigenständigkeit des Reimes noch verschärft zur Erscheinung in der Form des Kehrreims. Die dauernde Wiederholung derselben Reimzeile am Ende oder auch am Anfang jeder einzelnen Gedichtstrophe akzentuiert, gerade wenn sie keinen ersichtlichen inhaltlichen Sinn und keine direkte darstellerische Absicht verfolgt, eine reine funktionslose Sprachbewegung. So beginnen sämtliche Strophen des „Liedes an Sophie, die Henkersmaid“ mit dem Vers „Sophie, mein Henkersmädel“ und enden jeweils mit der Zeile: „Doch du bist gut und edel“ (G S. 20). Die hier anfangs durchaus noch vorhandene inhaltliche Aussage der Zeilen verliert jedoch durch ihre stereotype Wiederkehr weitgehend an Aussagewert und wird zunehmend zum inhaltlich bedeutungslosen Element eines bloßen Reimspiels. Diesen Vorgang findet man auch in dem Galgenlied „Der Rabe Ralf“:

„Der Rabe Ralf
will will hu hu
dem niemand half
still still du du
half sich allein
am Rabenstein
will will still still
hu hu“ (G S. 30).

Der Kehrreim findet sich in gleicher Weise in allen drei Gedichtstrophen. Er besteht sozusagen aus drei für sich selbst genommen sinnvollen

Worten „will“, „still“ und „du“ und aus dem bloßen Ausrufelaut „hu“. Diese Worte verlieren aber in diesem jeden Bedeutungsgehalt der Sprache überwuchernden Reimspiel ihren normalen Aussagewert und gewinnen eine andere, neue Bedeutung, die in diesem Falle allein im Kehrreim selbst zu suchen ist. Insofern nun dieser Kehrreim deutlich eine klangliche Wirkung erstrebt, werden eben jene Worte zu reinen Lautwerten, die jetzt gleichwertig neben dem Ausruf „hu“ stehen können. Damit aber haben bloße Lautwerte die normalen Sinnbezüge der Worte überspielt.

2. Das Klangspiel

Im folgenden Kapitel soll weder das faktische Vorhandensein von Klangmalerei in den Galgenliedern summarisch aufgewiesen noch eine irgendwie geartete stilkritische Untersuchung gegeben werden. Vielmehr geht es darum, das sich aus der Grundsituation bestimmende eigengesetzliche und weltbildende Spiel des Sprachklanges aufzuweisen. Ein solcher Aufweis kann auf eine bloße Fülle von Material verzichten und sich allein auf die Auswertung einiger besonders markanter Beispiele beschränken.

Als ein erstes Beispiel soll das „Bundeslied der Galgenbrüder“ dienen:

„O schauerliche Lebenswirrn,
wir hängen hier am roten Zwirn!
Die Unke unkt, die Spinne spinnt,
und schiefe Scheitel kämmt der Wind.

O Greule, Greule, wüste Greule!
„Du bist verflucht!“ so sagt die Eule.
Der Sterne Licht am Mond zerbricht.
Doch dich zerbrachs noch immer nicht.

O Greule, Greule, wüste Greule!
Hört ihr den Huf der Silbergäule?
Es schreit der Kauz: pardauz! pardauz!
da tauts, da grauts, da brauts, da blauts!“ (G S. 19).

Die Klangmalerei dieser Zeilen dürfte unüberhörbar sein. Sie ergibt sich scheinbar aus Titel und Thema des Gedichtes. Der Galgen gibt eine Stimmung vor, die das erste Wort des Gedichtes auch sofort benennt: „schauerlich“. So weit scheint hier die Klangmalerei durchaus die normale Funktion eines Stilmittels zu haben, sie unterstreicht formal eine dargestellte Thematik. Aber es stellt sich dabei zugleich die Frage: Entwickelt dieses Gedicht wirklich ein Thema, und gibt es überhaupt einen greifbaren Inhalt wieder? Die Frage muß verneint werden. Es dürfte unmöglich sein, die Aussagen der einzelnen Zeilen in einen einzigen Sinnzusammenhang zu bringen, es sei denn — in den des „Schauerlichen“. Dann aber ist der Stifter dieses Zusammenhanges nicht so sehr ein gemeinsamer Sinn, sondern eine gemeinsame Stimmung, ein einheitliches

Klanggefüge. Der Klang des Gedichtes ist somit seinem Inhalt eindeutig übergeordnet. Dieses Gedicht kann und will auch wohl nicht als ein sinnhaltiges Sprachgebilde verstanden, sondern nur als ein tönendes, und zwar „schauerlich“ tönendes, aufgenommen werden. Es teilt seinem Leser kein Sinngefüge mit, das lautlich untermalt wird, sondern es ist ein selbständiges Spielfeld sprachlicher Klänge: autonome Klangmalerei.

Dabei bleibt der Ausgangspunkt des Gedichtes das Wort „schauerlich“. Entscheidend ist nur, daß das Gedicht jetzt nicht eine anschauliche Darstellung eines in sich sinnvollen schaurigen Vorgangs gibt, sondern nur eine Reihe von Aussagen macht, die untereinander in keinem konsequenten Sinnzusammenhang stehen und teilweise noch nicht einmal ausgesprochen schaurig sind wie z. B.: „die Spinne spinnt“. Das Wort „schaurig“ steht hier vielmehr als ein reines Klangphänomen, und als solches eröffnet es ein Spiel zwischen zwei lautlichen Kraftfeldern, die es z. T. schon selber in sich enthält: ein dunkles Feld mit den Lauten au, u, o und ein helles mit den Lauten i, ei, ü, eu. Ein näheres Zusehen zeigt, daß das ganze Gedicht aus einer Spannung und aus einem Wechsel dieser beiden lautlichen Kraftfelder erwächst, die jeweils hart gegeneinander gesetzt und gegeneinander ausgespielt werden. Das beginnt schon in der ersten Zeile und dürfte am deutlichsten in dem Vers „die Unke unkt, die Spinne spinnt“ zu erkennen sein. Das bedeutet: die eigentliche Substanz dieses Gedichtes ist nicht ein Gehalt, sondern das Spiel einzelner Laute. Dieses Spiel des bloßen Sprachklanges wird schließlich auch allein sinnlenkend, nur aus ihm und nicht aus einer vorhergehenden thematischen Planung ergeben sich die einzelnen Zeilenaussagen. Es setzt die Worte als reine Klangkräfte ein, was am auffälligsten in der Schlußzeile geschieht: „da tauts, da grauts, da brauts, da blauts.“ Diese Worte stehen allein um des au-Lautes willen. Gerade ein „da tauts“ wäre bei einem angenommenen Sinnzusammenhang des Schaurigen als Untermalung dieser Stimmung von seinem Bedeutungsgehalt her vollkommen sinnlos. Hier ist es dagegen im Klangspiel seiner normalen Bedeutung völlig enthoben und reiner Klangwert geworden.

Das Spiel des Sprachklanges vermag nun aber auch aus sich heraus neue Worte zu erschaffen und somit, wenn auch nur in einem beschränkten Maße, neue eigene Zusammenhänge zu bilden. Das ist in den Wortneuschöpfungen „Greule“ und „Silbergäule“ der Fall, die allein dem Klangspiel mit den Lauten eu und i entwachsen, und ebenso in dem Ruf „pardauz“, der ebenfalls nur aus dem Klang- und Reimspiel des Gedichtes entsteht und keinesfalls eine Nachahmung einer wirklichen Tierstimme ist. Laute evozieren Worte, die dann erst nachträglich einen Sinn ergeben oder auch nicht ergeben. Das mag an einigen Beispielen noch weiter verfolgt werden. Das aus dem engsten Umkreis des „Bundesliedes der Galgenbrüder“ stammende Gedicht „Nein!“ beginnt:

„Pfeift der Sturm?
Keift ein Wurm?

Heulen
Eulen
hoch vom Turm?“ (G S. 21.)

Wird die mittlere der drei Aussagen dieser Gedichtstrophe einmal aus ihrer Stellung herausgelöst und gesondert auf ihren Sinn- und Bedeutungsgehalt hin geprüft, so muß sie nicht nur sehr ungewöhnlich erscheinen, sondern auch nahezu sinnlos. Die Frage „Keift ein Wurm?“ entspricht keiner irgendwie realen Gegebenheit. Sie ist aber auch nicht das Produkt einer phantastischen Vorstellung, sondern innerhalb der Gedichtstrophe kommt ihr ein ganz bestimmter eigener Sinn zu: sie ist nicht mehr, aber auch nicht weniger als die genaue lautliche Entsprechung der Frage: „Pfeift der Sturm?“ Deutlich ist hier der Sinngehalt einer Aussage hinter ihrem reinen Klangwert zurückgetreten, ja noch mehr: ein Sinn ergibt sich erst und allein aus diesem Klangwert. Denn auch dieses Lied entsteht ausschließlich aus dem Spiel zweier lautlicher Klangfelder. Es sind dieselben wie im vorigen Beispiel: ein helles mit den Lauten ei und eu und ein dunkles mit dem Vokal u.

So konstituiert sich auch hier eine Sprach-Spiel-Welt. In ihr tauchten schon im vorigen Gedicht die „Silbergäule“ und das Abstraktum die „Greule“ allein um des Klanges willen auf, hier kommt das „Keifen eines Wurms“ hinzu, und aus weiteren Galgenliedern, die in den gleichen Umkreis gehören, lassen sich seltsame Tiere wie der „Schluchtenhund“ (G S. 24), der „Silbertraber“ (G S. 33), das „Vierviertelschwein“ und eine „Aufakteule“ (G S. 37), das „Weiblein mit der Kunkel“ (G S. 45), die „Fingur“ (G S. 92) und der „Uhu-Tauber“ (G S. 92) hinzufügen. Alle diese eigenartigen, die ursprüngliche Galgenlieder-Welt bevölkernden Schöpfungen ergeben sich aus demselben Klangspiel, wobei noch hinzukommt, daß auch die „wirklichen“, das heißt: auch in der Realität vorhandenen Tiere, die hier erscheinen, ebenfalls nur um ihres Sprachklanges willen auftreten: so die Eule, die Unke, die Spinne, der Kauz, der Maulwurf (G S. 24) usw. Es wird die Aufgabe eines späteren Kapitels sein, aus einer umfassenderen Sicht heraus die ganze Sprach-Spiel-Welt der ursprünglichen Galgenlieder aufzureißen, das hier aufgezeigte Klangspiel ist nur *ein* konstitutionaler Faktor in ihrer Entfaltung.

Weltentfaltung aus dem reinen Klangspiel heraus findet sich aber nicht nur in den ursprünglichen Galgenliedern, sondern ebenso auch in der Welt Palmströms: „Korf und Palmström wetteifern in Nottornos“. Ein Ergebnis dieses Wettstreites lautet dann so:

„Notturmo in Weiß

Die steinerne Familie,
aus Marmelstein gemacht,
sie kniet um eine Lilie,
im Kreis um eine Lilie,
in totenstillen Nacht.

Der Lilie Weiß ist weicher
als wie das Weiß des Steins,
der Lilie Weiß ist weicher,
doch das des Steins ist bleicher
im Weiß des Mondenscheins.

Die Lilie, die Familie,
der Mond in sanfter Pracht,
sie halten so Vigilie,
wetteifernde Vigilie,
in totenstillen Nacht* (G S. 145).

Wenn man hier überhaupt noch im herkömmlichen Sinne von einem Gedichtinhalt und von einer Aussage sprechen will, so kann man beides nur als vollendeten Unsinn ansprechen. Die Überschrift des Gedichtes verweist aber gar nicht auf einen Inhalt, sondern auf ein musikalisches Phänomen: das Notturmo. In einem scheinbaren Widerspruch steht dazu allerdings die Farbangabe weiß. Bei näherem Zusehen löst sich dieser Widerspruch jedoch, denn das Wort „weiß“ ist hier seiner Bedeutung als Farbbezeichnung völlig enthoben und steht als ein reiner Sprachklang, welcher das Klangspiel der folgenden Verse unmittelbar aus sich entläßt. Das ganze Gedicht entfaltet sich ausschließlich um des Klanges willen aus dem Laut ei und dem verwandten i. Daneben tauchen nur am Rande die Vokale a und o und das unbetonte e auf, u und au fehlen ganz. Unterstrichen wird dieses Klangspiel noch durch einen unmittelbar eingehenden Rhythmus.

Obwohl die Aussage des Gedichtes entfällt, entsteht hier aber doch noch so etwas wie eine Eigenwelt des Gedichtes, denn die Worte selbst und auch der Satzbau bleiben erhalten. Die „autonomen“ Klangkräfte bedienen sich noch normaler Worte, die einzeln und für sich genommen durchaus sinnvoll bleiben. Sie werden nur durch den Zusammenhang und den Zweck, um deretwillen sie erscheinen, eigentümlich sinnentleert. Immerhin reißen sie eine wenn auch unverständliche Situation auf, und es bleibt so möglich, auch dieses Gedicht als eine eigenständige Spielwelt anzusprechen mit dem Charakter des Außergewöhnlichen und des Als-ob.

Diese Spielform der Sprache kann schließlich auch zu einem reinen Spiel von Sprachassonanzen führen. So folgt in dem Gedicht „Das Gebet“ auf die Zeile „Die Rehlein beten zur Nacht, hab acht“ die Assonanz „halb neun“, die dann mit „halb zehn“ usw. weitergeführt wird (G S. 22). Und unter der Überschrift „Wie sich das Galgenkind die Monatsnamen merkt“ findet sich eine ganze Reihe solcher assonantischen Bildungen: aus Januar wird „Jaguar“, aus Februar „Zebra“, aus März „Nerz“, aus April „Mandrill“ usw. (G S. 101). Hier wird allein über den Sprachklang ohne Rücksicht auf die Realität eine Beziehung zwischen völlig heterogenen Dingen hergestellt.

Das kann dann konsequenterweise noch einige Schritte weiter getrieben werden. Bediente sich das Klangspiel bisher noch gewohnter und ver-

trauter Worte, so hat es aber auch die Möglichkeit, die vertraute Sprache so weit zu überspielen, daß der bloße Klang aus sich selbst heraus neue Worte bildet, deren Bedeutung allein im Sprachklang selbst zu suchen ist. So kann es zur „Aussage“ des folgenden „Gruseletts“ kommen:

„Der Flügelflagel gaustert
durchs Wiruwaruwolz,
die rote Finger plaustert,
und grausig gutzt der Golz“ (G S. 309).

Genau die Hälfte aller Worte des Verses sind Neubildungen, und zwar um eines ganz bestimmten Klanges willen. Diese Worte geben nicht etwas Sichtbares und Greifbares der Realität wieder, sondern verkörpern nur Klangkräfte der Sprache. Als solche bilden sie eine eigene Welt und suggerieren die Stimmung des Grausigen und Gruseligen. Dabei entspringt auch dieses Gedicht dem gleichen lautlichen Spannungsfeld zwischen i und u, au, wie es schon für die ursprünglichen Galgenlieder herausgearbeitet wurde. Auch hier ist wiederum das Wort „grausig“ anzutreffen, und auch die „Finger“, diese Sprachbildung, die allein aus jenem lautlichen Spannungsfeld verständlich wird, taucht wieder auf. Neben diese vokalische Klangmalerei tritt hier noch als ein zumindest gleichberechtigter Faktor die Klangkraft der Konsonanten. In erster Linie ist es das g, das meistens anlautend und besonders als Alliteration in der letzten Zeile klang- und wortbildend wird. Daneben ruft deutlich das zweimalige fl in „Flügelflagel“ eine schauerliche Wirkung hervor, ebenso das scharfe st in „gaustert“ und „plaustert“ verbunden mit dem stimmlosen auslautenden z in „-wolz“ und „Golz“.

Der Schritt über dieses „Gruselett“ hinaus führt dann zum schon erwähnten Grenzfall des „Lalulā“, dessen Klangspiel auch keine Stimmung mehr bedeutet und suggeriert, dessen „Sprache“ wort- und weltlos geworden ist.

3. Sprachrhythmische Spiele

Unter den „autonomen“ Sprachelementen des „Lalulā“ befindet sich neben dem Reim und dem Laut auch der Rhythmus. Die Strophen dieses „Gedichtes“ sind nach einem strengen Versmaß gebaut, dessen Grundeinheit der vierfüßige Trochäus ist. Hier im Grenzfall hat sich auch der Rhythmus aus der normalen Funktion eines formalen Stilmittels gelöst. Im Galgenlied „Fisches Nachtgesang“ begegnete darüber hinaus ein bloßes, durch Zeichen angedeutetes Versschema. Es bleibt zu untersuchen, wieweit auch ein autonomes Spiel des Sprachrhythmus für die Gesamtheit der Galgenlieder typisch und göltig ist.

Rhythmus ist nach Huizinga ein Grundkennzeichen des Spieles überhaupt¹⁰. Jeder rhythmisch gegliederte Vers kann als eine Spielform der

¹⁰ Vgl. Huizinga, a. a. O. S. 153 f.

Sprache angesprochen werden. In solchen Spielformen entfalten sich alle Galgenlieder. Sie reichen vom einfachen zweizeiligen Vers über den Vierzeiler bis hin zur Terzine, zum Sonett oder auch zum freien Vers. Wieweit dabei spielerisch gegangen werden kann, zeigt folgendes Galgenlied:

„Die Trichter

Zwei Trichter wandeln durch die Nacht.

Durch ihres Rumpfs verengten Schacht

fließt weißes Mondlicht

still und heiter

auf ihren

Waldweg

u. s.

w.“

(G S. 29).

Hier zeichnet sich ein eigengesetzliches Spiel des Versschemas und des Rhythmus ab. Es gibt daneben noch eine Reihe weiterer Galgenlieder, deren Ursprung ebenfalls allein in einer rhythmischen Sprachbewegung zu suchen ist. Ein Beispiel dafür ist „Der Schaukelstuhl auf der verlassenen Terrasse“:

„Ich bin ein einsamer Schaukelstuhl

und wackel im Winde,

im Winde.

Auf der Terrasse, da ist es kuhl,

und ich wackel im Winde,

im Winde.

Und ich wackel und nackel den ganzen Tag.

Und es nackelt und rackelt die Linde.

Wer weiß, was sonst wohl noch wackeln mag

im Winde,

im Winde,

im Winde“ (G S. 43).

Ein einförmiger, „schaukelnder“ Rhythmus wird sogleich spürbar und drängt sich mit einer solchen Gewalt vor, daß die sowieso schon nicht sehr gehaltvolle Aussage dieser Zeilen zu einem ganz sekundären Faktum wird, das von der Aussagekraft des Rhythmus völlig überspielt wird. Und zumindest einzelne Teile des Gedichtes scheinen auch allein diesem Rhythmus ihr Dasein zu verdanken. So ist die dauernde Wiederholung des „im Winde“ allein rhythmisch bedingt, und auch die Assonanzen „wackeln—nackeln—rackeln“ entspringen der rhythmischen Gleichförmigkeit, die eine ebensolche Gleichförmigkeit der Laute erzwingt. Auch für die vielen Alliterationen („wer weiß, was sonst wohl noch wackeln mag, im Winde“ usw.) dürfte der Ursprung hier zu suchen sein.

Die gleiche Tendenz zur Autonomie des Sprachrhythmus liegt auch im Galgenlied „Das Wasser“ vor:

„Ohne Wort, ohne Wort
rinnt das Wasser immerfort;
andernfalls, andernfalls
spräch es auch nichts andres als:

Bier und Brot, Lieb und Treu, —
und das wäre auch nicht neu.
Dieses zeigt, dieses zeigt,
daß das Wasser besser schweigt“ (G S. 56).

Wiederum die völlige Einförmigkeit und Eintönigkeit des Rhythmus. Das mag als eine Nachbildung der gleichförmigen Bewegung des dahinnennenden Wassers erklärbar erscheinen. Eine solche Erklärung trägt aber zu kurz, denn hier ist noch deutlicher als im vorigen Gedicht zu beobachten, wie der Rhythmus von sich aus die inhaltliche Aussage formt, wenn nicht teilweise sogar erzeugt. So geschehen die dauernden Wiederholungen allein um des Rhythmus willen, und auch die Alliterationen sind nur rhythmisch bedingt. Die Vermutung muß sich nahelegen, hier sei der Rhythmus vor dem Gedichtinhalt dagewesen, und dieser füge sich, nur in das primäre rhythmische Spiel. Gestützt wird diese Vermutung auch durch den inhaltlichen Verweis auf die Wortlosigkeit des dargestellten Vorgangs: die „eigentliche“ Aussage ist allein der Rhythmus einer außerhalb der Sinnbedeutung der Sprache liegenden Bewegung.

Ein solches Überwuchern des Rhythmus ist verhältnismäßig häufig auch in anderen Galgenliedern zu beobachten. Um des Rhythmus willen werden einzelne Aussagen und Worte zerstückelt, oder einzelne Silben werden verdoppelt. Wenn in einem Gedicht z. B. eine „Schildkrökröte“ auftaucht, so ist sie das Produkt eines streng durchgehaltenen rhythmischen Spieles:

„Ich kenne nicht des Todes Bild
und nicht des Sterbens Nöte:
Ich bin die Schild- ich bin die Schild-
ich bin die Schild-krö-kröte“ (G S. 83).

Dasselbe liegt in folgenden Versen vor:

„Dem Kind sind schon die Beinchen naß,
es ruft: „Das Wass, das Wass, das Wass!““ (G S. 65).

Und:

„Und Kind und Eul,
o Greul, o Greul —
sie frissifraß der Walfafisch“ (ebd.).

Alle diese Wortentstellungen sind deutlich rhythmisch bedingt. Ein Rhythmus, ein einmal angefangenes rhythmisches Versschema wird ohne Rücksicht auf die Einfügensmöglichkeiten der gegebenen Worte durchgesetzt. Rhythmus ist und bleibt das Primäre, er entfaltet sich als eigenmächtiges Spiel, dem sich die Worte unterzuordnen haben.

Es ist nur konsequent, wenn innerhalb der ursprünglichen Galgenlieder dann auch ein „Galgenkinds Wiegenlied“ erscheint:

„Schlaf, Kindlein, schlaf,
am Himmel steht ein Schaf;
das Schaf, das ist aus Wasserdampf
und kämpft wie du den Lebenskampf.
Schlaf, Kindlein, schlaf“ (G S. 100).

Hier wird eine innere Verwandtschaft der Galgenlieder zum Kindervers deutlich, in dem auch die formalen Elemente der Sprache eine eigenständige Bedeutung gewinnen. Gerade die Wiegenlieder sind allein rhythmisch bedingte und bewegte Sprachspiele, die noch jenseits einer Mitteilungsfunktion der Sprache liegen und deren Welt sich ebenfalls aus der Sprache und ihrer Bewegung selbst ergibt¹¹. Wenn hier ein „Galgenkinds Wiegenlied“ erscheint, so ist das mehr als ein bloßer Zufall: es ist der sprechendste Nachweis eines eigenmächtigen Spieles des Sprachrhythmus in den Galgenliedern und der Entfaltungsmöglichkeit einer Sprachspiel-Welt aus diesem Sprachelement.

4. Wiederholung und Gleichklang, Sprach-Ornament und Arabeske

Dem Spiel der Sprachelemente ist jeweils eine ganz bestimmte Tendenz eigen: die Tendenz zu Wiederholung und Gleichklang. Sie begegnet in der Reimhäufung, im wiederholten Gleichklang des Kehrreims, in den einförmigen Klangspielen, überhaupt in jeder Form der Assonanz, im monotonen gleichbleibenden Rhythmus. Eine solche Tendenz ist in fast allen Galgenliedern nachweisbar und kann schließlich zu seltsamen Extremformen führen:

„Da erscheint vom Nebenzimmer,
angelockt durch ihr Gewimmer:
denn sie schrie! die Bluse *schrie!*
da erscheint vom Nebenzimmer,
hergelockt durch ihr Gewimmer,
schwebt herein vom Nebenzimmer,
schlafgeschlossenen Auges — SIE“ (G S. 312).

Oder noch auffallender in dem Gedicht vom „Butterbrotpapier“, welches in seiner Angst

„... fing,
aus Angst, so sagte ich, fing an
zu denken, fing, hob an, begann,
zu denken, denkt euch, was das heißt,
bekam (aus Angst, so sagt ich) — Geist...“ (G S. 211)

¹¹ Vgl. dazu die Ausführungen über den Kindervers im Kapitel D II, 1a dieser Arbeit.

Hier, in dieser Häufung derselben Worte, in dieser dauernden Aneinanderreihung von Synonyma tritt die Sprache gleichsam auf der Stelle, sie bewegt sich nicht mehr vorwärts, sondern sie beginnt gewissermaßen im schon Gesagten zu kreisen, d. h. in sich selbst. Aus einer solchen Sprachbewegung kann sich dann ein Gedicht wie das folgende ergeben:

„Der Rock

Der Rock, am Tage angehabt,
er ruht zur Nacht sich schweigend aus;
durch seine hohlen Ärmel trabt
die Maus.

Durch seine hohlen Ärmel trabt
gespenstisch auf und ab die Maus . . .

Der Rock, am Tage angehabt,
er ruht zur Nacht sich aus.

Er ruht, am Tage angehabt,
im Schoß der Nacht sich schweigend aus,
er ruht, von einer Maus durchtrabt,
sich aus“ (G S. 144).

In Variationen, die sich letzten Endes im Kreise drehen, wird hier in jeder Strophe dasselbe gesagt. Deutlich ist zu beobachten, wie sich dieses Gedicht allein aus einer in sich kreisenden Sprachbewegung ordnet. Nicht sein Inhalt erzwingt einen bestimmten Bewegungsablauf der sprachlichen Form, sondern die Sprachbewegung zwingt von sich aus einen Inhalt in eine ganz bestimmte Ordnung, ohne dabei Rücksicht auf seinen Aussagewert zu nehmen, und der Inhalt fügt sich dieser Gewalt. Eine solche in sich kreisende Sprachbewegung empfängt, wenn sie einmal angestoßen ist, keine Impulse mehr von außen her, sondern speist sich in Wiederholung und Gleichklang immer wieder aus sich selbst.

Ein besonders markantes Beispiel dafür ist die Einleitung der Galgenlieder mit folgender Satzperiode: „Es darf daher getrost, was auch von allen, deren Sinne, weil sie unter Sternen, die, wie der Dichter sagt: ‚zu dörren statt zu leuchten‘ geschaffen sind, geboren sind, vertrocknet sind, behauptet wird, enthauptet werden, daß hier einem sozumaßen und im Sinne der Zeit, dieselbe im Negativen als Hydra betrachtet, hydratherapeutischen Moment ersten Ranges — immer angesichts dessen, daß, wie oben . . .“ (G S. 12). Es verbietet sich aus Raumgründen, diesen eine ganze Seite umfassenden „Satz“ vollständig zu zitieren, sein Aufbau dürfte aber bereits deutlich geworden sein: hier bildet die Sprache im Grunde nichts ab, sondern sie entzündet sich nur spielerisch immer wieder an sich selbst, indem sie ihre Bewegung bewußt aus Wiederholungen und Assonanzen speist. Das ist keine auf einen Endpunkt hinzielende Satzreihe, sondern ein einfaches In-sich-selber-Kreisen der Sprache, das sich zum Schluß durch eine Häufung von Prädikaten einmal begonnener und dann aus der Sicht verlorener Nebensätze abrundet: „— gegenüber-

gestanden und beigewohnt werden zu dürfen gelten lassen zu müssen sein möchte“ (G S. 13). Hier hat die Sprache ihren Aussagecharakter und ihre Mitteilungsfunktion endgültig verloren.

Was hier an Extremformen sichtbar gemacht wurde, ist jedoch eine allgemeine Tendenz der Galgenlieder, die sich mehr oder weniger ausgeprägt in fast jedem einzelnen findet und die sich auf die Grundsituation zurückführen läßt. Schon das „Bundeslied der Galgenbrüder“ etwa oder das „Notturmo in Weiß“ oder „Der Schaukelstuhl“ hatten in dieser Weise keinen linear vorwärts gerichteten Sprachablauf. Lautlicher Gleichklang und monotoner Rhythmus sind allein bestimmende Elemente, ein solcher sich immer wiederholender Gleichklang aber, selbst wenn er zwischen zwei gegensätzlichen Laufeldern hin- und herspielt, kennt hier keinerlei Intensitätsgrade, es gibt weder einen Bewegungsanstieg noch einen Abstieg, die Bewegung der Sprache läuft weder auf Höhe- noch auf Tiefpunkte zu, es findet sich auch kein Wechsel zwischen Stauung und Entladung. Die Bewegung dieser Gedichte ist eigentlich nicht auf ein Ziel hin gespannt, sondern könnte oft ad infinitum so weitergehen in Gleichklang und Wiederholung desselben.

Dabei sollen aber Gleichklang und Wiederholung weder eine Stimmung ausdrücken, etwa die einer endlosen Langeweile, noch wollen sie eine solche beim Leser evozieren. Der tiefere Grund für ihr Erscheinen liegt allein im Wesen der Galgenlieder als Sprachspiel. Die als Eigenmacht erfahrene Sprache beginnt eigengesetzlich mit sich selbst und ihren Elementen zu spielen, und als ein solches Spiel verfolgen die Galgenlieder keinen außerhalb ihrer selbst liegenden Zweck. Sie verweisen wesensmäßig auf nichts anderes als sich selbst, sie wollen nichts bedeuten und sind eigentlich richtungslos. Sie wollen weder etwas aufdecken, noch verspotten oder verzerren. Ursprung und Ziel dieser Gedichte sind im Grunde gleiche Punkte auf der Kreisbahn ihrer Bewegung, deren Mittelpunkt ein eigener immanenter Zweck ist.

Damit aber fällt auch ein Licht auf die doch sehr auffällige Tatsache, daß den eigentlichen Galgenliedern jeweils so etwas wie eine Pointe völlig fehlt. Das ist gerade deshalb so auffallend, weil sie weitgehend als humoristische und komische Gedichte angesehen werden und in ihnen auch der Witz, insbesondere der Wortwitz eine nicht unerhebliche Rolle spielt. Ein Hauptcharakteristikum humoristischer Gedichte ist aber gerade eine Ausrichtung auf eine meist am Ende stehende Pointe, das heißt: ihnen ist jeweils ein, wenn auch nicht unbedingt linearer, so doch in jedem Falle zielgerichteter sprachlicher Bewegungsablauf eigen; Inhalt, Aussage und Form sind auf die Pointe hin geordnet. Diese Pointe ist beabsichtigt und will eine bestimmte Wirkung hervorrufen. Dabei ist sie ganz und gar an die Mitteilungsfunktion der Sprache gebunden; eine Pointe, die nicht eine unmittelbare Verständlichkeit anstrebt, entzieht sich selber den Boden. Die auf Pointen abzielende Sprache hat so immer eine darstellende Funktion, ihr Wortwitz will treffen, will zum Zwecke der Verspottung verzerren oder entstellen. Das alles ist aber in den Gal-

genliedern wesentlich anders gelagert. Wenn sich hier, wie an einzelnen Beispielen schon gezeigt wurde, ganze Gedichte allein *aus* einem Wortwitz entfalten, so ist das ein völlig anderer Vorgang, als wenn Gedichte *um* eines Wortwitzes willen entstehen. Die Bewegung der Galgenlieder zielt nicht auf einen Wortwitz ab, sondern ergibt sich erst aus sprachlichen Möglichkeiten, die dieser vorgibt, und so kreist sie, je weiter sie jene Möglichkeiten entfaltet, nur desto mehr immer wieder in sich selbst. Der Wortwitz ist nicht Ergebnis oder Ziel einer Sprachbewegung, sondern Anstoß. Er wird nicht um des Witzes willen ausgespielt, sondern er wird oft als Witz geradezu verspielt.

Ein herausgegriffenes Beispiel mag das noch einmal verdeutlichen:

„Die Zimmerluft

Korf erfindet eine Zimmerluft,
die so korpulent, daß jeder
Gegenstand drin stecken bleibt.

Etwa mitten, wenn er mit dem Feder-
halter gerade nicht mehr schreibt,
weil die Dienstmagd an die Türe pufft —

gibt er kurzweg ihm ein Alibi —
mitten in die Luft entweder
oder sonstwo in ihr, gleichviel wo und wie“ (G S. 160).

Der Ursprung dieses Gedichtes ist ein Sprachspiel: die bekannte Rezensart, die bildlich von „dicker“ oder „korpulenter Zimmerluft“ spricht, wird beim Wort genommen und „realisiert“. Damit aber ist die Möglichkeit einer sich aus Sprachspiel oder Wortwitz ergebenden Schlußpointe schon verspielt. Jedoch die Stellung des „Witzes“ am Anfang und nicht am Ende des Gedichtes zeigt auch, daß es ihn von vornherein gar nicht als Pointe anstrebte, sondern eher bemüht ist, sich von ihm fortzubewegen; genauer: indem es diesen Witz weiter entfaltet, kreist die Bewegung des Gedichtes in den so vorgegebenen sprachlichen Möglichkeiten. Und so läßt auch der Schluß des Gedichtes ganz im Gegensatz zu echten humoristischen Gedichten seltsam unbefriedigt, sofern die Erwartung auf einen Witz gespannt war. Morgenstern selbst war sich dessen offenbar sehr genau bewußt, wenn er in einem Brief über die Galgenlieder schreibt: „Sie werden zugeben müssen . . ., daß nirgends ein Witz gemacht, sondern eine Situation vorgestellt oder ein Vorgang entwickelt wird, daß, selbst wo ein sogenannter Wortwitz zugrunde liegt, er sich im lebendigen Leben inkarniert“ (B S. 402). In der „Inkarnation“ einer sprachlichen Möglichkeit im „Leben“, in ihrer Entwicklung als ein scheinbar realer Vorgang — liegt das Wesen des Gedichtes. Die zweite und dritte Strophe umkreisen und wiederholen als „konkrete Situation“ das in der ersten Strophe schon Gesagte. Dabei kann die Wirkung des Gedichtes niemals ein spontanes Gelächter sein, höchstens ein heiteres, vielleicht hintergründiges Lächeln.

Wenn sich die eigentümliche Sprachbewegung der Galgenlieder sowohl als Spiel der Sprachbedeutungen als auch als Spiel einzelner „autonomer“ Sprachelemente in Wiederholung und Gleichklang immer wieder an sich selbst entzündet und in sich selber kreisend vollzieht, so erinnert diese Sprachbewegung, wollte man sie sich einmal in einer graphischen Darstellung vorstellen, unwillkürlich an ein Ornament, insofern das eigentliche Bauelement des Ornamentalen gerade die spielerische Wiederholung ist. Gleichklang und Wiederholung, wie sie in den Galgenliedern im Bereich der Sprache erscheinen, entsprächen so gesehen den Rundungen, spiralförmigen Verästelungen und Verschlingungen der Linie im Ornament der bildenden Kunst. Wenn dazu noch die so sehr betonten Reim- und Versformen kommen, in welchen die Worte in korrespondierenden Einklang und in eine rhythmisch gegliederte Ordnung gelangen, so ist man sogar versucht, die Galgenlieder als ein Sprachornament zu bezeichnen. Ihre eigentümliche Sprache, die mit ihren eigenen Elementen wie Reim, Klang und Rhythmus zu spielen beginnt und sie außerhalb einer direkten Mitteilungsfunktion als reine Selbstzwecke einsetzt und stellenweise sogar zu selbständigen Konfigurationen zusammentreten läßt, erzeugt girlandenartig in sich selber verschlungene Sprachformen. Die Extremform dieses Spieles, das völlig „abstrakte“ „Lalulä“, entspräche so am reinsten einem gegenstandslosen Ornament der Linie.

Eine solche Kennzeichnung der Galgenlieder, welche sich natürlich immer ihres nur vergleichenden Charakters bewußt zu sein hat, reicht jedoch insofern noch nicht aus, als sie das eigentümliche weltbildende Spiel der Sprache nicht erfaßt, das jeweils aus sich heraus eigene Spielwelten erschafft, indem es Teile der wirklichen Welt aus ihren Zusammenhängen löst und nach spracheigenen Gesetzen zu einer neuen Welt spielerisch zusammenfügt. Es ergibt sich jedoch eine weitere Vergleichsmöglichkeit mit der bildenden Kunst, wenn wir die welthaltige Ornamentik der Arabeske näher betrachten.

Auch die Arabeske bildet als ornamentale Verschlingung der Linie eigene phantastische Spielwelten. Sie haben mit der Welt der Galgenlieder wesentlich gemeinsam, daß sie keine Nachbildungen der wirklichen Welt sind, sondern daß sie der spielerischen Bewegung der Linie selbst entwachsen. Wenn sich in solchen Arabesken z. B. Verschlingungen von Menschenleibern mit pflanzlichen Gewächsen ergeben, wenn hier ebenfalls Dinge, die normalerweise nichts miteinander zu tun haben, ineinander verschlungen werden, so hat das in den Galgenliedern seine genaue Entsprechung in dem rein sprachlich bedingten Aneinandergeraten der heterogensten Dinge.

Wenn Baudelaire die Arabeske „die geisthaltigste aller Zeichnungen“ nennt¹², so geschieht das, weil er in ihr ein Erzeugnis der Phantasie sieht, die sich von der Gegenstandswelt zu entbinden vermag und zu einer reinen „sachentbundenen Bewegung des freien Geistes“ führt¹³. Auch diese

¹² Zitiert nach Hugo Friedrich, a. a. O. S. 43. ¹³ Ebd.

Kennzeichnung ließe sich auf die Wortwelt der Galgenlieder übertragen, zumal Morgenstern selbst sie gerade als „eine Art der Geistigkeit“ (B S. 404) verstanden wissen wollte. Dazu kommt als weitere wesentliche Übereinstimmung das Element des spielerisch Heiteren. Goethe hat in seinem Aufsatz „Von Arabesken“ darin geradezu ihren Ursprung gesehen: „Stäbchen, Schnörkel, Bänder, aus denen hie und da eine Blume oder sonst ein lebendiges Wesen hervorblickt, alles ist meistens sehr leicht gehalten.“¹⁴ Und: „Fröhlichkeit, Leichtsinn, Lust zum Schmuck scheinen die Arabesken erfunden und verbreitet zu haben.“¹⁵ Auch Friedrich Schlegel bezeichnet ganz in dem hier gemeinten Sinne die Arabesken als „witzige Spielgemälde“¹⁶. Das Element des Spielerisch-Heiteren aber unterscheidet die Arabeske wesentlich von der grotesken Ornamentik, die zwar weitgehend gleich geartet ist, hinter deren Welt sich aber letzten Endes eine Unheimlichkeit öffnet, ein Abgrund, in dem alle natürlichen Ordnungen zerbrochen sind und dem fremde, fabelhafte und monströse Wesen aller Art entsteigen können.

Spielerische Lust am Reichtum phantastischer Erfindung, spielerische Weltbildung nach eigenen wirklichkeitsentbundenen Gesetzen in der Grundstimmung der Heiterkeit, die unaufhörliche girlandenartige Verschlingung einer in sich selber kreisenden Bewegung — das haben die Galgenlieder mit der ornamentalen Form der Arabeske gemeinsam. Und von hier aus scheint eine Kennzeichnung als Sprach-Arabesken ihrem Wesen am nächsten zu kommen.

III. DER AUFRISS DER EINZELNEN SPRACH-SPIEL-WELTEN

Es wurde gezeigt, wie die Sprache der Galgenlieder als Phantasie immer wieder im Spiel mit sich selbst, mit ihren Bedeutungsmöglichkeiten und ihren eigenen Elementen, neue, ungewohnte und andersartige Weltzusammenhänge schuf, wie sich in diesen Gedichten spielerisch immer wieder Möglichkeiten zur Schöpfung und Entfaltung anderer, allein sprachlich bedingter und orientierter Weltordnungen ergaben. Es stellt sich jetzt die Aufgabe, gleichsam als Summe und Abschluß die größeren, übergreifenden, zum Teil zyklisch gebundenen und arabeskenartig verschlungenen Sprach-Spiel-Welten, die sich aus der Gesamtheit der Galgenlieder herauskristallisieren, im einzelnen aufzureißen.

¹⁴ Johann Wolfgang von Goethe, Von Arabesken, Werke, Weimar 1896, Bd. 47, S. 236.

¹⁵ Ebd. S. 238 f.

¹⁶ Friedrich Schlegel, Gespräch über die Poesie, Sämtliche Werke, Wien 1846, Bd. 5, S. 216.

1. Die Galgenberg-Welt

Die Galgenberg-Welt ist sozusagen der Kern aller Galgenlieder. Sie umfaßt die zeitlich frühesten Gedichte und ist das unmittelbare Produkt eines Spieles, das Morgenstern nach dem Besuch eines sogenannten Galgenberges mit einigen gleichgesinnten Freunden trieb. Ihr Ursprung liegt allein im Wort „Galgenberg“.

Dieses Wort gibt die Richtung zu einer spielerischen Entwicklung einer eigenen Sprachwelt vor. Über den Weg der Assoziation seines Beziehungsgeflechtes, das es als Dingwort impliziert, entläßt es einen eigenen Personen- und Gestaltenkreis aus sich heraus. Es bildet sich die Gemeinschaft der „Galgenbrüder“ mit ihren „Galgenliedern“ [„Bundeslied der „Galgenbrüder“ (G S. 19), „Galgenbruders Frühlingslied“ (G S. 32), „Galgenbruders Gebet“ (G S. 33) usw.], hinzu kommen ein „Galgenkind“ (G S. 100) und des „Galgenstrickes dickes Ende“ (G S. 21). Ferner gehören zum Galgen ein „Henker“ (G S. 28), das „Henkersmahl“ (G S. 11) und ein „Henkersmädel“: „Sophie, die Henkersmaid“ (G S. 20). Und auch die einzelnen Namen der Galgenbrüder stehen dazu in engster Beziehung: „Schuhu“, „Verreckerle“, „Rabenaas“, „Veitstanz“, „Gurgeljochem“, „Spinna, das Gespenst“, „Stummer Hannes“, „Faherüggh, mit dem Beinamen der Unselm“ (G S. 11).

Gleichzeitig gibt das Wort „Galgenberg“ aber auch eine ganz bestimmte Zeit und eine ganz bestimmte Stimmung vor: die schaurig-gespenschtige Mitternachtsstunde. Die Zahl zwölf erscheint somit mehrfach, wobei sie mit dem Koboldwesen Elf verbunden wird, so daß das seltsame Geschöpf des „Zwölf-Elfs“ (G S. 24) entsteht. Ein Spiel mit der doppelten Wortbedeutung (Elf = 1. Kobold, 2. Zahl) setzt auch hier ein: der Zwölf-Elf wird durch „Addition“ ein „Dreiundzwanzig“ (G S. 34) oder in der Verkleinerungsform ein „Sechs-Elf“ (G S. 92). Dazu entsteht eine „Mitternachtsmaus“ (G S. 46), und die Beziehungsganzheit des Nächtlichen erschafft sprachlich noch eine ganze Reihe weiterer solcher Nachtgeschöpfe: den „Nachtschelm“ (G S. 52), den „Nachtmahr“ (G S. 24), den „Nachtwindhund“ (G S. 47), die „Nachtalp-Henne“ (G S. 92) und schließlich auch wohl „Fisches Nachtgesang“ (G S. 31).

Die nächtlich-schaurige Stimmung trägt noch andere Geschöpfe hinzu: so die „Unke“ (G S. 19), die „Kröte“ (G S. 33), die „Eule“ (G S. 19), die über den Weg der Assonanz das „Abstraktum“ die „Greule“ erzeugt, den „Kauz“, der „pardauz“ schreit (G S. 19), den „Uhu“ mit seiner „Uhuin“ (G S. 92), die „Hyäne“ (G S. 49) und den „Raben Ralf“ am „Rabenstein“ (G S. 30), der seinen Namen wiederum allein dem Sprachklang verdankt, der konsonantischen Verbindung lf, die wiederholt in den Galgenliedern auftaucht (vgl. *Zwölf-Elf* usw.) und offenbar etwas Schauriges bezeichnen und evozieren soll¹⁷, und dem zweimal anklingenden Ra-, welches dem Ruf des Tieres lautlich nahekommt.

¹⁷ Vgl. Spitzer, a. a. O. S. 66.

Neben diesen „wirklichen“ Tieren erscheinen aber auch aus der gleichen Stimmung heraus neue Sprachschöpfungen: die „Rabenmaus“ (G S. 52), der „Schluchtenhund“ (G S. 24), der „Silbergaul“ oder „Silbertraber“ (G S. 33), der „Höllengaul“ (G S. 46), der „Uhu-Tauber“ (G S. 92), der „Werhund“ (G S. 94). Dazu treten Gespenster auf: „Irrlichter“ (G S. 24), „Wiedergänger“ (G S. 92), die „Nebelfrau“ (G S. 30) und „der große weiße Geist“ (G S. 46).

Darüber hinaus erfüllt die Sprache diese Galgenberg-Welt mit weiteren Wesen und Gestalten, die zwar nicht mehr unbedingt der Stimmung des Schauerlichen entwachsen, aber doch die einmal eingeschlagene Richtung der Sprachphantasie weiterentwickeln. Zur Mitternachtsmaus und Rabenmaus gesellt sich eine „Kartoffelmaus“ (G S. 25), zur Eule eine „Auf-takteule“ (G S. 37). Diese Auftakteule evoziert aus dem Bereich der Musik, dem sie ja zum Teil angehört, eine „Fiedelbogenpflanze“, einen „Geigerich“ und ein „Vierviertelschwein“ (G S. 37). Mit diesem Vierviertelschwein bildet sich dann eine weitere ganz neue Tierfamilie, der auch das „Siebenschwein“ (G S. 52) und das „Zapfenschwein“ (G S. 94) entstammen. Ferner ergibt sich aus der Stimmung des Nächtlich-Schaurigen sozusagen neben dem Galgenberg noch ein zweiter Spielraum in dem Gebiet von „Teich und Sumpf“ (G S. 24/25 u. 92), in dem dann die „Fingur und ihr Wasserstaat“ (G S. 92 u. 294) beheimatet sind, ebenso der „Moosfrosch“ (G S. 25), die „Schleiche“ (G S. 95), der „Wasseresel“ (G S. 294) und in einem weiteren Sinne auch wohl der „Kräuterdachs“ (G S. 94).

Aus dem Ursprungswort „Galgenberg“ ergeben sich aber nicht nur Dingworte, die alle diese aufgeführten Wesen nennen, auch die in diesen Gedichten verwandten Verben und Adjektive sind größtenteils schon von ihm her vorgezeichnet. So tauchen immer wieder die Verben „verfluchen“, „zerbrechen“, „schreien“ (G S. 19), „pfeifen“, „keifen“, „heulen“ (z. B. G S. 21, 24, 49), „ächzen“, „lechzen“ (G S. 21), „brüllen“ (G S. 46) auf; daneben sind z. B. die bevorzugten Farbadjektiva: „schwarz“ (G S. 20, 92), „rot“ (oft in Verbindung mit „tot“) (G S. 19, 26, 30), das als gespenstig-schauerlich empfundene „weiß“ (G S. 46) und „silbern“ (G S. 19, 33), ferner „schweflig“ (G S. 49).

Diesem Galgenberg-Spiel sind sämtliche formalen Kennzeichen eines echten Spieles eigen. Es hat einen eigenen inneren Raum, den Galgenberg und das nächtlich-schaurige Gebiet um Teich und Sumpf, und eine eigene innere Zeit, die Mitternachtsstunde. Es entsteht innerhalb der Spielgemeinde der Galgenbrüder und bewegt sich nach eigenen Spielregeln, die ohne Rücksicht auf Gegebenheiten der Realität allein sprachliche Gesetzmäßigkeiten und Möglichkeiten zulassen und ausspielen. Schließlich aber ist das auffallendste Kennzeichen die ganz einheitliche Spielstimmung, die diese Gedichte durchherrscht. Es ist eine seltsame Mischung aus Heiterkeit und Grauen, eine spielerische Lust am Schaurigen — oder, um es mit einem Wort von Morgenstern selbst zu sagen: es ist eine „freudig-schreckliche“ Stimmung (vgl. G S. 11). Und darin liegt zugleich auch die Mehr-

dimensionalität dieser Spielwelt, ihr doppelter Boden. Die Galgenlieder sind ein Spiel mit dem Schaurigen, dem Nächtlich-Grausigen, ja selbst der Tod wird in dieses Spiel mit hineingenommen, entscheidend aber ist, daß hier Spieler und Leser jederzeit wissen, daß sie nur so „tun als ob“. Dieses Spiel verliert niemals seine Freiheit, das Nur-Spielerische bleibt immer sichtbar, nirgends verwischt sich die Grenze zwischen freiem Spiel und unentrinnbarem Ernst, kein Abgrund tut sich auf, in dem der Leser sozusagen den Boden unter den Füßen verliert, vielmehr bleibt diese fremde, andersartige Welt letzten Endes immer irgendwie durchschaubar und deutbar und in ihrem eigenen Zusammenhang auch sinnvoll: als reine Spielwelt der Sprache. Nur dort, wo die Sprache manchmal selbst ins Unbeherrschbare und Unkontrollierbare abzugleiten und den Sprechenden gleichsam zu überspielen und zu entmündigen droht, mag sich ein Befremden über etwas nicht ganz Geheures einstellen, das aber eher ein Nachdenklichwerden zur Folge hat als etwa eine Verzweiflung an der Sinnlosigkeit der Welt. So rufen diese Gedichte auch kein beklemmendes oder gar zynisches Gelächter beim Leser hervor, welches krampfhaft versucht, ein übermächtig werdendes Grauen abzuschütteln, sondern ihre Wirkung ist eine spielerisch entspannende Heiterkeit. Trotz des zufälligen Wortanklanges sind die Galgenlieder alles andere als „schwarzer Galgenhumor“.

2. Die Mond-Welt

Größtenteils noch innerhalb der Galgenberg-Welt, aber doch eigenständig über sie hinausgreifend kristallisiert sich noch eine weitere Sprach-Spiel-Welt heraus, deren Ursprung im Wort „Mond“ zu suchen ist. Ursprünglich wird der Mond mit seinem „barbarischen Gefunkel“ (G S. 45) ein Teil der Beziehungsganzheit des mitternächtlich-schaurigen Galgenberges gewesen sein, er verselbständigt sich dann aber dermaßen, daß er in gleicher Weise wie das Wort „Galgenberg“ eine völlig in sich geschlossene eigene Welt aus sich entläßt.

So entsteht das berühmte „Mondschaft“ (G S. 26), das dazu noch einmal in lateinischer Übersetzung als „lunovis“ auftritt (G S. 27). Zu diesem Mondschaft, das mit dem Untergang des Mondes am Morgen tot daliegt, gesellt sich das „Mondkalb“ (G S. 42 u. 49). Dazu kommen ein „Mondberg-Uhu“ (G S. 50) und eine „Mondhof-Mähre“ (G S. 214), und schließlich gibt es neben dem wiederholt erscheinenden „Mondenschein“ und „Mondenlicht“ (G S. 45, 238 u. 294) auch „Mondspinnweben“ (G S. 239) und eine „Mond-Uhr“, die auf „halber ilf“ steht (G S. 33), ein „Neumondweib“ (G S. 42) und einen „Bogen-Mond“ (G S. 237). Und in engster Beziehung dazu steht auch das Gedicht „Der Mond“, in dem der Trabant von Gott den Beruf bekommt, beim Zu- oder Abnehmen ein deutsches A oder Z zu formieren, und so ein „völlig deutscher Gegenstand“ wird (G S. 48).

Schon hier ist ersichtlich, wie wiederum die Sprache selbst aus sich heraus Dinge und Gestalten schafft und in Beziehungen rückt, die normalerweise nicht unbedingt gegeben sind. Ganz deutlich wird dieser Vorgang aber dort, wo zu diesen Mondwesen noch zwei sehr seltsame „Mondendinge“ hinzukommen, nämlich „Tulemond und Mondamin“ (G S. 49). Hier hat die Spielregel, nach der in diesen Gedichten sprachliche Gesetzmäßigkeiten und Möglichkeiten allein bindend sind, ihre volle Geltung erlangt. Dem Sinne und der Bedeutung nach völlig heterogene „Dinge“ werden allein aufgrund ihres lautlichen Gleichklangs zu Teilstücken dieser eigenen Mondwelt. Dabei werden sogar fremde Sprachen willkürlich vermischt, denn „Tulemond“ ist nichts anderes als eine Entstellung des französischen „tout le monde“.

3. *Gingganzen und Palma Kunkel*

Mit dem Aufriß der Galgenberg-Welt und der Mond-Welt bewegten wir uns im Rahmen der frühesten Galgenlieder. Der „Gingganzen“ und „Palma Kunkel“ dagegen sind vom Dichter selbst nicht mehr zusammengestellte Nachlaßveröffentlichungen¹⁸. Entstanden sind sie etwa in den Jahren 1904 bis 1914. Diese späteren Gedichte unterscheiden sich von den ursprünglichen Galgenliedern grundsätzlich dadurch, daß ihr Themenkreis sich erweitert, das heißt: die Grenzen der Galgenberg-Welt werden gesprengt, ohne daß jedoch die Grundsituation dieser Dichtungen sich im wesentlichen ändert. Morgenstern selbst war sich einer solchen Entwicklung sehr genau bewußt. In einem Brief vom 5. 10. 1910 schreibt er:

„Im Übrigen würdest Du bei näherem Zusehen leicht die Entwicklungslinie entdecken, die durch die drei Bücher geht (denn es sind eigentlich drei).

Erstens: Die Galgenlieder.

Zweitens: Der Gingganzen mit dem darauf Folgenden.

Drittens: Palmström.

Die eigentlichen ‚Galgenlieder‘ waren ... für einen kleinen Kreis jugendlich ausgelassener Freunde bestimmt, wo sie gemeinsam gesungen und mit einer Art von heiter-gruseligem Zeremoniell mehr oder weniger dargestellt wurden.

¹⁸ Diese Sammlungen haben nicht mehr ganz den geschlossenen Charakter wie die von Morgenstern selbst herausgegebenen. Hier sind vom Herausgeber sehr unterschiedliche Gedichte vereinigt, die teilweise sogar als offensichtliche Parodien und Satiren der Grundhaltung der Galgenlieder widersprechen. So etwa die Gedichte: „Schiff ‚Erde‘“, S. 276, „Die zwei Turmuhren“, S. 320, ebenso der ganze Anhang: „Aus dem Anzeigenteil einer Zeitung des Jahres 2407“, S. 321 ff.

Der zweite Teil: Der Gingganz breitet sich denn schon viel freier und unabhängiger von dem ursprünglich angeschlagenen Thema aus.

Und im ‚Palmström‘ ist jene Anfangsstimmung ganz verschwunden und die Bahn frei für jederlei Stoff und Absicht“ (B S. 406 f.).

Die Anfangsstimmung schwindet, die schaurig-mitternächtliche Spielwelt des Galgenbergs ist in den späteren Sammlungen „Gingganz“ und „Palma Kunkel“ nicht mehr anzutreffen. Trotzdem aber bleibt der gemeinsame Ursprung: das Spiel der Sprache. So wird in dem exemplarischen Gedicht „Der Gingganz“ (G S. 251) das Wort „Stiefelknecht“ in der gleichen Weise wie die Worte „Galgenberg“ oder „Mond“ aus sich selbst heraus schöpferisch und entläßt aus sich eine eigene Spielwelt mit einer eigentümlichen Spielhandlung, in der ein „Stiefel und sein Knecht“ auftreten und aus der sich dann wiederum auf allein sprachlichem Wege als verselbständigter Teil eines Satzganzen der „Gingganz“ ergibt. Im Unterschied zu den ursprünglichen Galgenliedern zieht sich eine solche Weltbildung aber nur selten über mehrere zyklisch gebundene Gedichte hin. Sie bleibt jeweils auf ein Gedicht beschränkt, so daß sich eine größere Anzahl von Themen und einzelner meistens nicht so sehr weit entfalteter Sprach-Spiel-Welten ergibt. Da diese in den vorhergehenden Kapiteln größtenteils schon dargestellt wurden, kann hier auf eine nochmalige Aufzählung verzichtet werden. Es sei nur noch einmal an „Die Elster“, den „Lebens-Lauf“ und das „Reich der Interpunktionen“ erinnert.

Eine Besonderheit bildet dabei jedoch die Welt „Palma Kunkels“. Hier tritt uns noch einmal ein Zyklus von elf Gedichten entgegen, dessen rein äußerliche Bindung jeweils in einem Bezug auf die Person Palma Kunkels besteht und in dem sich noch einmal eine eigene Gestaltenwelt entwickelt. Der Ursprung dieser Welt liegt wiederum in der Sprache selbst, genauer: in einem nicht näher bestimmten Wort „Palm“, mit dem Palma Kunkel verwandt ist und aus dem sich ihr Name erklärt:

„Palma Kunkel ist mit Palm verwandt,
doch im übrigen sonst unbekannt“ (G S. 181).

Daneben taucht dann noch ein „Fritz Kunkel“ auf (G S. 187), der einen jungen Hund „Lorus“ (G S. 188) besitzt, während zum näheren Umkreis Palmas ein Papagei „Lore“ (G S. 187) und eine Magd „Zäzilie“ (G S. 190) gehören, die auch schon in den ursprünglichen Galgenliedern (vgl. G S. 73 f.) erwähnt wurde. Auch „Palmström“ und „Korf“ spielen (wohl über das Ursprungswort „Palm“) in diese Welt mit hinein.

Als Spielraum ergibt sich einmal „Palmströms Wohnung“ (G S. 190), zum anderen aber der Kuraufenthalt Palma Kunkels, ein „einsames Forsthaus weit hinten im Wald“ (G S. 184). Dabei zeichnet sich auch eine eigene innere Spielzeit ab: es ist eine gewisse Zeitlosigkeit, ein unbeschränktes Zeithaben, denn von diesem Forsthaus aus wird die Post durch

ein seltsames „Brief-Wild“ befördert, das heißt: ein Brief wird dem Wild des Jagdreviers umgehängt, wodurch er dann „in des Tieres erfolgreicher Schußzeit“,

„wenn auch oft spät,
auf ein Postamt und von dort an seine Adresse gerät“ (G S. 184).

Die eigene Spielstimmung jedoch, wie sie die Spielwelt des Galgenbergs so auffallend durchzog, fehlt in dieser Form. Statt dessen fällt eine eigenartige Themenbindung auf, und das Thema, das hier spielerisch „abgehandelt“ wird, ist bezeichnenderweise die Sprache selbst, genauer: es ist eine eigenartige Scheu vor der Sprache, vor dem Namen und dem Benanntwerden. So wünscht Palma Kunkel „nicht bekannt zu sein“, so daß der Chronist über sie „vollkommen stumm“ bleibt, denn

„schon, daß ihr Name hier lautbar ward,
widerspricht vollkommen ihrer Art“ (G S. 181).

Allerdings spricht Palma Kunkel auch, aber

„nicht vom Wetter spricht sie, nicht vom Schneider,
höchstens von den Grundproblemen beider“ (G S. 183).

So heißt es in dem Gedicht mit dem bezeichnenden Titel „Wort-Kunst“. Dagegen spricht ihr Papagei niemals seine Worte aus, obwohl „deren Zahl ohne Zahl“ ist (G S. 186). Dazu möchte er auch namenlos bleiben, denn:

„Er ward einmal mit ‚Lore‘ angesprochen —
und fiel darauf in Wehmut viele Wochen“ (G S. 187).

Er wird erst wieder geheilt, als Fritz Kunkels junger Hund sich ihm zum Trost „Lorus“ taufen läßt:

„Den Namen also gleichsam auf sich nehmend —
und alle Welt durch diese Tat beschämend“ (G S. 188).

Das Thema „Sprache“ und damit insbesondere die Problematik des Nennens und Benanntwerdens, die Magie des Namens, wobei deutlich eine bevorzugte Tendenz zum eigentlich Sprachlosen, zum Stummsein und Schweigen sichtbar wird, stiftet letzten Endes die Einheit dieser Welt um Palma Kunkel, ja noch mehr: so wie in der Galgenberg-Welt die Stimmung des Nächtlich-Grausigen weltbildend wurde und bestimmte Tiere und Gestalten auf den Plan rief, so ergeben sich auch hier aus dieser eigenartigen Sprachscheu Spielhandlungen und Spielgestalten. Das ist einmal in dem schon zitierten Beispiel von „Lore“ und „Lorus“ der Fall,

zum anderen liegt dasselbe auch vor, wenn Palma Kunkel das schon bekannte „Exlibris“ ohne Bild und Zeichen zugesandt bekommt:

„Nicht ein Strichlein ist vorhanden.
Palma fühlt sich warm verstanden“ (G S. 182).

Diese seltsame wort- und namenlose Eigentumsbezeichnung, die als Ding gar nicht existieren kann, ist ein unmittelbares Produkt dieses Namenlos-werden-Wollens und einer Tendenz zur Entdinglichung, welche fast stimmungsartig Palma Kunkels Welt durchziehen. Und wenn dann der Absender dieses Exlibris auch noch ein „Anonymus“ ist, so hat auch das ganz offensichtlich den gleichen Ursprung.

Damit stellt sich aber auch die auf den ersten Blick im Vergleich zur Galgenberg-Welt so ganz anders erscheinende Welt Palma Kunkels in einer völlig gleichartigen Grundstruktur dar: spielerisch entfaltet sich aus der Sprache selbst eine eigene andersartige Welt. Verändert haben sich nur Thema und Stimmung.

4. Die Welt Palmströms

Schließlich ergibt sich als eigenständigste und am weitesten entfaltete Spielwelt die Welt Palmströms und von Korfs. Sie ist die dritte Entwicklungslinie, die die Gesamtheit der Galgenlieder durchzieht, wobei die Galgenberg-Welt und die Mond-Welt sowie der Gingganz und Palma Kunkel jeweils nur als verschiedene Teile einer einzigen Linie anzusehen sind.

Bevor auch diese Sprach-Spiel-Welt hier nach ihren formalen Kennzeichen aufgerissen wird, sei jedoch primär auf eine Frage eingegangen, die sich dem Leser der Palmström-Gedichte unwillkürlich stellt. Es ist die Frage nach den eigenartigen Trägern dieser Welt, nach den „Persönlichkeiten“ Palmströms und v. Korfs. Denn im Gegensatz zur Galgenberg-Welt ist diese Spielwelt nicht das unmittelbare Produkt eines Sprach-spieles, das die Sprache gleichsam mit dem Dichter spielt, sondern dazwischen stellen sich immer wieder diese beiden Personen, die als Erzeuger dieser Welt auftreten, wobei sie als echte Spielwelt in keiner Weise von ihnen getrennt gedacht werden kann. Wer sind eigentlich Palmström und sein Freund v. Korf? Diese Frage verwandelt sich nach einiger Lektüre unwillkürlich in eine andere Frage: *sind* Palmström und v. Korf überhaupt? Aus einigen Angaben zu ihrer Person ergibt sich nämlich folgendes Bild: Korf ist „nichtexistent“ sowohl „im Sinne abwägbarer bürgerlicher Kreise“ (G S. 162) als auch „im Eigen-Sinn bürgerlicher Konvention“ (G S. 167). Ferner ist er gestaltlos und unsichtbar, er ist

„weder männ- noch weiblich,
sondern schlechterdings ein Geist,
dessen Nichtsehn unausbleiblich“ (G S. 146).

Gegenstücke zu Korf und Palmström sind die „Bürger“, die „wirklich praktischen Leute“,

„die wirklich auf allen zehn Zehen
im wirklichen Leben stehen“ (G S. 169).

Palmström und Korf sind nicht seiend, sie sind Menschen „pro forma nur“ (G S. 140), sie sind Geschöpfe und Gestalten des Geistes, das heißt: der Sprache. Sie sind im Grunde ebenso erlogen und erfunden wie die Taten und Gestalten des Lügenbarons Münchhausen, so daß sich auch in dem Gedicht „Korf-Münchhausen“ v. Korf selbst

„... am Schopf (als Geist,
der er ist) aus Sumpf und Moor“ (G S. 140)

ziehen kann. Trotzdem aber oder gerade deswegen sind Palmström und Korf nicht negativ zu fassen, sie sind nicht etwa bloße Negationen einer wirklichen bürgerlichen Welt. Vielmehr ist gerade in diesem Nicht-Sein ihr durchaus positiv zu sehendes eigentliches Wesen zu fassen: als etwas, das nicht ist, das es aber gleichwohl gibt, als etwas, das sich mit den Möglichkeiten einer bloß empirischen Realität keineswegs deckt — eben als Sprache. Hier wird in der Sprache und unmittelbar durch die Sprache selbst eine Scheinwelt errichtet, die jedoch im Unterschied zu anderen poetischen Scheinwelten nicht mit dem Anspruch auf irgendeinen Wirklichkeitscharakter oder Wahrheitsgehalt auftritt, die also niemals bestrebt ist, ihre spielerische Scheinhaftigkeit als eine andere ebenso verbindliche Form des Wirklichen auszugeben, sondern die dem Leser und Mitspieler jederzeit seine Freiheit läßt, sein Wissen um ein reines Tun-als-ob. Mit anderen Worten: hier tritt uns eine echte Scheinwelt des Spieles entgegen, deren Mehrdimensionalität jederzeit durchschaubar bleibt und die trotz ihrer andersartigen Geschehniswelt nie einen drohenden und unentrinnbaren Wirklichkeitscharakter gewinnen kann. Die Träger dieser Welt sind eben nur Gestalten „pro forma“, bleiben „Geister“, das heißt Erzeugnisse einer frei spielenden Sprach-Phantasie. Zugleich aber, und das ist das Eigenartige dieser Palmström-Welt, lassen auch sie ihre Phantasie wiederum gleichsam spielen, so daß sich im Grunde ein doppeltes Spiel, ein Spiel im Spiel, ergibt. Denn Palmström und Korf sind ebenfalls in einem eigentlichen Sinne Spieler, im Spiel werden sie welterschöpferisch: Spielzeuge einer dichterischen Phantasie beginnen ein eigenständiges weltbildendes Spiel im Raum der Sprache.

Dessen sind sich sowohl der Dichter selbst als auch seine Spielgeschöpfe sehr genau bewußt. In dem schon erwähnten weltbildenden Zollstockspiel weiß v. Korf, daß ein bloßes Stückchen Holz im Spiel zum „Blitz“ werden kann,

„der, des Dichters Blitz verbündet,
dessen Wortwelt hintergründet...“ (G S. 121).

Und auch Palmström ergötzt sich sehr bewußt an einer anderen Welt aus dem „Gewölke leichten Dampfs in dem kristallinen Grunde“ eines Spiegels:

„Und ihm schwant davor von Majas flügel-
hafter Art, und vor dem Schalk der Schälke
löst sich Welt zum — Atem eines — Mundes — — —“ (G S. 174).

Oder v. Korf erblickt „seine Welt“ in der Verzauberung durch eine Fee, die „aus Kräuterschaum Planeten bläst“:

„Und er bläst den Schaum,
und sieh da, die wunderschöne Sphäre
wölbt sich in den Raum,
wölbt sich auf, als obs ein Weltball wäre,
nicht nur Schaum und Traum“ (G S. 138).

Einen solchen Weltball des Als-ob bilden auch die vielen Spielhandlungen und selbsterfundenen Spielzeuge Palmströms und v. Korfs. So baut Palmström aus seinen Federbetten

„sozusagen, Marmorimpressionen:
Götter, Menschen, Bestien und Dämonen“ (G S. 110).

Und er ergötzt sich spielerisch am „Grugeln“, das ihm selbstverfertigte „packpapierne Kugeln“ durch ihr nächtliches Knistern bereiten (G S. 111), oder er betrügt sich ebenso spielerisch, wenn er beim „Warenhaus für kleines Glück“ sich täglich „gemischte Post“ bestellt (G S. 114). Spielerische Maskierung treibt er in extra dazu angefertigten „Tierkostümen“:

„So z. B. hockt er gern als Rabe
auf dem oberen Aste einer Eiche
und beobachtet den Himmel“ (G S. 124).

Zusammen mit v. Korf „wetteifert er in Notturnos“ (G S. 143 ff.), oder beide werden auch ausdrücklich ihres „Götterspielens“ einmal müde (G S. 156). Unermüdlich aber sind sie im Erfinden neuer Dinge, in der scheinhaften und spielerischen „Verwirklichung“ phantastischer Möglichkeiten: so erfindet v. Korf eine „Tagnachtlampe“, die den Tag zur Nacht macht (G S. 125), oder eine Uhr, die „mit zwei Paar Zeigern kreist“, so daß sich auf ihr die Zeit selber aufhebt (G S. 126). Eine „Geruchsortel“ wird konstruiert (G S. 129), dazu ein „Aromat“ (G S. 130), eine „Brille“, die den Text der Bücher auf das Wesentliche zusammenzieht (G S. 150), eine „Mittagszeitung“, die durch bloßes Lesen satt macht (G S. 151), eine „Art von Witzen“, die erst viele Stunden später wirken (G S. 154), und anderes mehr.

Es ist wesentlich für alle diese Erfindungen, daß sie nicht nützlich sind und weder angewendet werden können noch überhaupt angewendet werden wollen. Wenn die Erfinder Palmström und Korf sich entschließen,

„sich mit ihren Theorien
vor die Wissenschaft zu knien“ (G S. 122),

so sehen sie diesen Irrtum sofort ein und kehren schnellstens in ihre eigene Spielsphäre zurück:

„Komm“, spricht Palmström, „Kamerad, —
alles Feinste bleibt — privat!“ (G ebd.).

Palmström und Korf sind sich ihres Tuns als eines privaten Spieles durchaus bewußt, ihre Erfindungen bleiben im Bereich des Als-ob, bleiben Erzeugnisse eines Spieles mit der reinen Möglichkeit, und sie erweisen sich somit als vollkommene Gegenstücke zu den Produkten einer auf wirklichen Nutzen und Zweck ausgerichteten allgemeinen wirtschaftlich-technischen Arbeitswelt. Charakteristisch für die Grundsituation der gesamten Galgenlieder ist es aber wiederum, daß dieser Gegensatz hier in keiner Weise ausgespielt wird. Palmströms und Korfs Erfindungen wollen nirgends diese Arbeitswelt entlarven oder anprangern, sie wollen ihr auch nicht bessere Möglichkeiten etwa in Form einer Utopie entgegensetzen. Jede solche Ausrichtung und Absicht fehlt. Palmströms und Korfs Tun ist so gesehen völlig zwecklos, das heißt aber, zwecklos in der Weise des echten Spieles: es verfolgt seinen immanenten Zweck und bestimmt sich allein aus eigenen Gesetzen und Spielregeln.

Diese Spielregeln werden von der Phantasie her vorgegeben, was bedeutet, daß sich dieses Spiel außerhalb jeder Beschränkung durch Gegebenheiten der Realität vollzieht. Sein eigentliches Spielfeld ist das Reich des Nur-Möglichen und zugleich des schlechthin Unmöglichen, und auch seine eigene Spielzeit ist eine „unmögliche“ Zeit, die nicht linear als ein zeitliches Nacheinander abläuft. Es gibt nicht nur durch die schon erwähnten „zwei Paar Zeiger“ eine Aufhebung der Zeit, daneben konstruiert Palmström auch eine Uhr, die „mimosisch zart“ reagiert, d. h., wenn sie darum gebeten wird, je nach augenblicklicher Stimmung eine oder zwei, drei Stunden zurück- oder vortritt (G S. 127). Noch deutlicher aber zeichnet sich diese außerhalb der normalen Abfolge von Zukunft, Gegenwart, Vergangenheit liegende Spielzeit ab, wenn v. Korf seinen über die „sogenannten Völkerhändel“ besorgten Bekannten den Rat gibt:

„Lesen Sie doch die Zeitung von übermorgen.

Wenn die Diplomaten im Frühling raufen,
nimmt man einfach ein Blatt vom Herbst zur Hand
und ersieht daraus, wie alles abgelaufen“ (G S. 159).

Die Umkehrung der normalen Zeitabfolge ist in der Welt Palmströms und v. Korfs „de facto“ nur eine „Usus-Sache“ (G ebd.).

Dazu kommt noch eine einheitlich gewahrte Spielstimmung. Es ist die entspannende, lösende Heiterkeit eines echten Spieles, das oft ins Heiter-

Abseitige, ins Kauzige, hinüberspielt, das aber in Freiheit begonnen und auch zu Ende geführt wird. Es vermag den Leser, der sich auf dieses Spiel einläßt und es nicht als „Spielverderber“ mit Kategorien wie höherer Blödsinn o. ä. abtut, durchaus zu fesseln, aber es raubt ihm nicht seine Freiheit, eben weil es niemals mehr sein will, als es ist, es bleibt immer auch da, wo es zum Spiel im Spiel wird, innerhalb seiner selbstgesteckten Grenzen, es bleibt durchschaubar als Spiel einer ganz bestimmten Art der Geistigkeit, „die vor allem von jenem stumpfen Ernst befreien zu können scheint . . ., die den Menschen von heute in so hohem Maße gefangen und geknebelt hält“ (B S. 426).

Hier mag sich nun die Frage stellen, wieso auch die Welt Palmströms als eine spezifische Spielwelt der Sprache anzusprechen ist. Daß die Frage nach der Rolle der Sprache erst hier gestellt wird, hat jedoch seinen tieferen Grund, denn im Gegensatz etwa zur Galgenberg-Welt tritt ihre Wirksamkeit hier nicht mehr so augenfällig in Erscheinung. Palmströms Welt entfaltet sich nicht nach und nach aus einem einzigen Ursprungswort, gleichwohl aber wurzelt auch sie in derselben Grundsituation als eine reine Wortwelt, die allein innerhalb des Raumes der Sprache als Möglichkeit existiert.

Auch hier ergeben sich Spielhandlungen und Situationen, ja auch einzelne spielerische Erfindungen allein aus der Sprache selbst. Sie wurden zum Teil schon im Aufriß des Spieles der Sprache mit ihren Bedeutungsmöglichkeiten erwähnt: so das „böhmische Dorf“, in das Palmström und Korf (des Reimes wegen) reisen (vgl. G S. 106), oder die „weggeworfene Flinte“ (G S. 136), die Palmström im Korn findet, oder die ganze Spielhandlung, die sich aus den als Beinkleider verwendeten Windhosen ergab (vgl. G S. 155 ff.). Dazu kommt es immer wieder über den Doppelsinn einzelner Worte und Wendungen zu eigenartigen nur sprachlich ermöglichten Vorgängen. So schläft Palmström einen Schlaf nicht zeitlich vor, sondern im Sinne von vorführen, vorspielen:

„Palmström schläft vor zwölf Experten
den berühmten ‚Schlaf vor Mitternacht‘,
seine Heilkraft zu erhärten“ (G S. 109).

Oder Palmström und Korf lernen das „Wetter-Wendische“ (G S. 123), wobei wiederum eine Möglichkeit, die die Sprache selbst vorgibt, über die Assoziation des slawischen Volksstammes der Wenden spielerisch ergriffen wird. Ebenso gibt es eine Reihe von Erfindungen und Entdeckungen, die allein auf sprachliche Wurzeln zurückzuführen sind: die „korpulente Zimmerluft“ (G S. 160), die „Mittagszeitung“, die das Mittagessen ersetzt (G S. 151), den „Aromaten“ (G S. 130) als Analogiebildung zum Automaten und ebenso ein „Polizeipferd“, das durch Wackeln mit den Ohren den gesuchten Dieb „logarithmisch“ errechnet (G S. 171).

Wenn sich dann aber Palmström eine „Geruchsortgel“ (G S. 129) baut, auf der er v. Korfs „Nieswurz-Sonate“ spielt, die mit „Alpenkräuter-

Triolen“ und mit einer „Akazien-Arie“ beginnt und in derem Scherzo zwischen „Tuberosen und Eukalyptus“ die sich aus „Ha-Cis-Synkopen“ zusammensetzenden „Nieswurz-Stellen“ folgen, so liegt hier in einem solchen Gedicht ein einziges durchgängiges Spiel der Sprache vor, welches sich aus sprachlichen Klang- und Bedeutungsparallelen speist und dessen eigentümlicher Reiz in einer ganz bestimmten Form der Anspielung bestimmter Zusammenhänge liegt. In solcher Anspielung, die aber nirgends einen außerhalb ihrer selbst liegenden Zweck — etwa den eines Angriffs — verfolgt, die sich deshalb auch nie bis zur Parodie oder Satire verschärfen kann, begegnet ein weiteres Charakteristikum der Sprach-Spiel-Welt Palmströms. Wenn Palmström zum Beispiel, um sein Herz nicht zu ermüden, sein Bett „nördlich“ stellt (G S. 107), so scherzt v. Korf „kaustisch-köstlich“:

„Nein, *mein* Diwan bleibt — west-östlich“ (G S. 108).

In ähnlicher Weise liegt eine Anspielung auf Literarisches vor, wenn ein Gedicht v. Korfs „Die Priesterin“ (G S. 143) sich in Thematik, Tonart und Wortwahl deutlich dem Symbolismus (wohl George) nähert¹⁹ oder auch wenn ganz im Gegensatz zur inhaltlichen Aussage in einigen Gedichten traditionelle Versformen wie Sonett oder Terzinen mit einer spielerischen Leichtigkeit durchgehalten sind. Das alles aber sind Anspielungen ohne jede karikaturistische Tendenz, Spielformen der Sprache.

Als Spiel im Spiel, in spielerischen Erfindungen und Handlungen, in Sprachspiel und Anspielung entsteht so eine wahrhaftige Welt der Illusion, wobei Illusion im Wortverstand als *illusio* = Einspielung zu verstehen ist²⁰. In diese Welt wird auch der Leser „illudiert“, das heißt: er wird als Mitspieler in einen fiktiven Spielrahmen eingespannt, und er gewinnt die lösende Spielstimmung der Heiterkeit.

¹⁹ Vgl. dazu auch: W. Klemperer, Chr. Morgenstern und der Symbolismus, in: Zeitschrift für Deutschkunde 42, Jahrgang 1928, S. 39 ff. und S. 124 ff.

²⁰ Vgl. Huizinga, a. a. O. S. 19.

Versuch einer literarhistorischen Standortbestimmung

Hatte der erste Teil der Arbeit den Ursprung der Galgenlieder zu fassen gesucht und hatte der zweite Teil diese Dichtungen selbst in ihrem besonderen Gefüge-Charakter ins Blickfeld gestellt, so möchte sie der dritte Teil aus der Isolierung, in der sie bisher notwendigerweise gesehen wurden, herausrücken und einen Traditionszusammenhang sichtbar machen, in welchem auch diese Gedichte stehen, so einmalig und abseitig sie zuerst erscheinen mögen.

Dabei kann es jedoch grundsätzlich nicht darum gehen, Abhängigkeiten oder Beeinflussungen der Galgenlieder durch ältere oder zeitgenössische Dichtung aufzuweisen etwa in der Weise, daß gewisse Anverwandlungen literarischer Vorlagen aufgezeigt und Eigentümlichkeiten der Galgenlieder daraus „erklärt“ werden. Gerade als ursprüngliches Sprachspiel bleiben sie wie jedes Spiel in einer ganz bestimmten Weise ungeschichtlich und zeitlos. Ihre Entstehung wie auch ihre Aufnahme durch ein lesendes Publikum bleiben eigentümlich unberührt und abseits von literarischen Zeitströmungen und sind nicht durch einen Zeitgeschmack bestimmt. Als echtes Spiel sind sie jederzeit wiederholbar und nachvollziehbar, sie „veralten“ nicht, solange die Sprache, die sich in ihnen ausspricht, lebendig bleibt. Die Tatsache, daß die Galgenlieder das eigentlich Bleibende des Morgensternschen Gesamtwerkes sind und daß das gesamte „ernste“ dichterische Schaffen Morgensterns schon heute, 50 Jahre nach dem Tode des Dichters, aus dem allgemeinen Bewußtsein weitgehend verschwunden und vergessen ist, mag neben anderem von hier aus zu erklären sein. Ihre Abseitigkeit von sonstiger Literatur betonte schon Morgenstern selbst, wenn er sich entschieden dagegen verwahrte, in ihnen zum Beispiel Parodien auf zeitgenössische Lyrik, etwa auf Dehmel, George, Hofmannsthal oder auch Nietzsche sehen zu wollen: „Sich die Sache so oder anders zu denken ist natürlich jedermanns Recht. Aber man verdirbt sich wirklich das Beste an den Sachen, wenn man in solcher Weise literarische Beziehungen herstellen zu müssen trachtet. Sie sind ganz abseits von allem literarischen Geist entstanden und haben nie auch nur im Traum eine Verspottung oder dergleichen zeitgenössischer Lyrik sein wollen. Ich darf mich endlich einmal dagegen verwehren, daß diese Dinge ein ‚Literat‘ in die Welt gesetzt habe“ (B S. 339 f.).

Die Galgenlieder entwachsen nicht unmittelbar einer literarischen Zeit-

strömung und sie orientieren sich auch nicht direkt an einem Vorbild in der älteren Literatur. Trotzdem stehen sie aber als eine besondere Spielart der Poesie in einer Tradition, die von den noch unliterarischen Anfängen der Dichtung überhaupt bis in die heutige Moderne reicht. Es ist, grob umrissen, die Tradition eines poetischen Sprachspieles, das sich jenseits der bloßen Mitteilungsfunktion der Sprache allein um seiner selbst willen entfaltet. Um diese Tradition und damit einen literarhistorischen Standort der Galgenlieder sichtbar machen zu können, ist es vorerst unumgänglich, sie von den Ergebnissen der Einzelinterpretation her gegen andere ähnlich gerichtete erscheinende Literaturströmungen abzugrenzen, denen sie von der Forschung bisher teilweise zugewiesen und zugeordnet wurden.

I. ABGRENZUNG GEGEN DIE ZUORDNUNG ZU SCHEINBAR GLEICHGERICHTETEN LITERATURSTRÖMUNGEN

1. Die Literatur des Grotesken

Wie schon in der Einleitung dargelegt wurde, sind die Galgenlieder wiederholt aus der Sicht des Grotesken verstanden worden. Die Destruktion der gewohnten Welt, ihre Auflösung in Dingteile, die ein autonomes Leben gewinnen, die Beseelung von Abstrakta und das Freiwerden bloßer Relationsbegriffe — das alles mag grotesk erscheinen. Entfaltung der figürlichen Rede, die Tendenz zu Wiederholung und Worthäufung, Wortentstellungen, Wortungeheuer, Wort- und Klangspiele, Sprachmengereien — das alles sind auch Stilmzüge der grotesken Literatur. Dazu kommen Äußerungen von Morgenstern selbst: „Je älter ich werde, desto mehr wird ein Wort mein Wort vor allem: Grotesk“ (ST S. 34).

Trotzdem muß von der Grundsituation der Galgenlieder her diese Zuordnung fragwürdig erscheinen. Einem eingehenden Vergleich des Sprachspiels der Galgenlieder mit der Struktur des Grotesken ergeben sich doch grundlegende Unterschiede, die solche Berührungspunkte an die Peripherie drängen. Dieser Vergleich stützt sich auf die Ergebnisse der für die Herausarbeitung des Grotesken grundlegenden Arbeit von Wolfgang Kayser¹.

Kayser sieht im Grotesken eine Struktur, deren Wesen sich mit der Wendung bezeichnen läßt: das Groteske ist die entfremdete Welt, und zwar ist es die uns vertraute und heimische Welt, die sich plötzlich als fremd und unheimlich enthüllt. In der Groteske stellt sich eine Lebensangst dar, in der die Kategorien unserer physischen Weltorientierung

¹ Vgl. zum Folgenden: Kayser, Das Groteske, a. a. O. S. 133 ff.

versagen. Etwas Unfaßbares bricht herein, scheinbar feststehende Ordnungen und Gesetze lösen sich auf. Die Frage nach der Ursache einer solchen Auflösung aber bleibt ohne Antwort. Die hier wirkende Macht ist undeutbar, unfaßbar, impersonal. Somit ergibt sich als weitere Wesensbestimmung: das Groteske ist die Gestaltung des Es, wobei dieses „Es“ für eine namenlose Übermacht steht. Eine solche Gestaltung versucht, das Unfaßbare selbst Sprache oder Bild werden zu lassen, so daß sich eine dritte Deutung ergibt: die Gestaltung des Grotesken ist der Versuch, das Dämonische in der Welt zu bannen und zu beschwören als Ausdruck einer letztlich unauflösbaren Krise. Beispiele dafür finden sich u. a. bei den Malern Bosch und Breughel, bei E. T. A. Hoffmann, E. A. Poe, bei Büchner, Jean Paul, W. Busch, Th. Mann und im Surrealismus der modernen Kunst.

Die Galgenlieder sind jedoch nicht der Ausdruck einer völligen Weltentfremdung und Sinnentleerung. Zwar liegen sehr oft in der Erfahrung eines Fremdwerdens vertrauter Sprach- und Weltbezüge Ursprung und Anstoß eines Gedichtes, aber dieses Fremdwerden ist niemals ein jähes Entsetzen vor dem Unbegreifbaren, dem fassungslos jede Sinnggebung der Welt entwindet. Es ist eher ein elementares Staunen, in dem nur eine unbedachte Selbstverständlichkeit einbricht und das den Anstoß abgibt zu einem tieferen, unter die Oberfläche der Erscheinungswelt dringenden und dort einen größeren Sinnzusammenhang findenden Fragen. Morgenstern erfährt im wörtlichen Sinne die Fragwürdigkeit der Sprache. Sie entgleitet in dieser Fragwürdigkeit aber nicht, sondern antwortet als schöpferisches Spiel. Dieses Sprachspiel ist nicht Ausdruck einer sinn- und bedeutungslos gewordenen Sprache, sondern bleibt gerade als echtes Spiel, das es ist, in sich sinnvoll und heiter und behält somit den Verweisungscharakter auf ein geordnetes Weltganzes. Die unheimliche Dimension des bodenlosen Abgrundes fehlt.

Das darf allerdings nicht so verstanden werden, als ob hier der Einbruch der gewohnten Welt, die Destruktion vertrauter Weltzusammenhänge, wie sie in den Gedichten „Das Knie“, „Die Westküsten“, „Der Saal“ sichtbar werden, in irgendeiner Form verharmlost oder gar übersehen werden sollen. Morgenstern destruiert die gewohnte Welt, das steht außer jedem Zweifel, aber darüber darf nicht vergessen werden, daß die Galgenlieder weder in dieser Destruktion stehenbleiben, noch letzten Endes nur darauf abzielen. Einzelne Gedichte wie „Das Knie“, in denen isolierte Dingteile und Relationsbegriffe die Wirklichkeit verfremden, herauszugreifen, um daran das Groteske aufzuweisen, heißt eine sehr einseitige Perspektive verfolgen, die notwendigerweise anderes unberücksichtigt lassen muß. Denn ebenso stark wie die destruktive Seite tritt dem Leser dieser Gedichte auch sozusagen eine konstruktive Seite entgegen, auf der jeweils ihre neue spielerische Weltbildung gerade auch in der zyklischen Gebundenheit sichtbar wird. Diese neue Welt ist zwar ganz anders als die gewohnte und vertraute, aber ihr Anderssein unterscheidet sich doch sehr wesentlich von demjenigen der entfremdeten Welt des

Grotesken. Es ist das, wie gezeigt wurde, die eigentümliche Andersartigkeit, in der sich jede Spielwelt entfaltet, die aber — und darin liegt der Grundunterschied zur grotesken Welt — *innerhalb* der Ordnung der gewohnten Welt ihren bestimmten und letzten Endes auch sinnvollen eigenen Platz hat. Gegenüber der grotesken Welt, deren *eine* Dimension des Unheimlichen unabwendbar und alles verfremdend auf den Menschen eindringt, bleibt die Spielwelt in jedem Falle *mehrdimensional*, sie bleibt durchschaubar: jeder Spieler weiß, daß er nur „so tut als ob“. Damit aber verbleibt auch die Destruktion bestimmter Weltzusammenhänge, in der sich eine Spielwelt immer entfaltet², im Spielbereich des Als-ob.

So wird auch ein Gedicht wie „Das Knie“, auf das der Leser zuerst mit einem „Gefühl des Wegsackens“ reagieren mag, in einer übergreifenden Spielwelt gleichsam wieder aufgefangen. Jede Interpretation der Galgenlieder vom Grotesken her hat sich immer wieder an solchen einzelnen Gedichten orientiert, die ganze zyklisch gebundene Welt „Palmströms“ ist bezeichnenderweise niemals als Groteske interpretiert worden. Einen Leser der gesamten Galgenlieder wird keine Verzweiflung an der Sinnlosigkeit von Sprache und Welt überkommen, eher eine Ratlosigkeit, die einem Gefühl vergleichbar ist, mit dem ein Zuschauer vor einem Spiel steht, dessen Regeln ihm fremd sind und das er nicht sofort durchschaut. Die Gesamtordnung der Welt wird er darum nicht anzweifeln. Ihm bleibt die Freiheit, sich darauf einzulassen oder es einfach abzutun.

Mit dieser Abgrenzung der reinen Spielwelt gegen die Welt des Grotesken meldet sich noch ein weiterer grundlegender Unterschied an. Jede künstlerische Gestaltung des Grotesken wird von einem über sie selbst hinausgreifenden Zweck bestimmt. Das Groteske ist wesentlich aggressiv. Sein Ursprung liegt sehr oft in einer satirischen Grundhaltung. Selbst da, wo der Schreiber einer Groteske von der völligen Sinnlosigkeit überzeugt ist, will er mit seiner Darstellung diese Überzeugung noch mitteilen, will er den Unsinn und Ohne-Sinn dieser Welt überzeugend wiedergeben, nicht selten um eines vorausberechneten Effektes willen. Eine jede solche Zweckausrichtung aber fehlt den Galgenliedern.

Sie wollen weder einen bestimmten Sinn noch irgendeinen Unsinn ausdrücken und bilden auch nicht eine bloße Traum- und Phantasiewelt ab. Ein weiterer Unterschied zur grotesken Literatur liegt also in der Rolle, die der Sprache selbst jeweils zukommt. Während der grotesken Literatur die Sprache weithin nur als Mittel dient, um eine entfremdete Welt darstellen zu können, hat die Sprache in den Galgenliedern grundsätzlich nicht die Funktion, etwas Wirkliches oder auch Unwirkliches abzubilden. Die Welt der Galgenlieder ergibt sich erst sekundär aus einer Spielbewegung der Sprache, die der Dichter in Gang bringt, indem er sich auf sie einläßt. Es gibt aber eine Richtung innerhalb der Literatur des Grotesken, in der die Sprache selbst sich zu verfremden beginnt, wo sie aus der Verfügbarkeit entgleitet und in einer Weise eigenmächtig

² Vgl. dazu die Ausführungen zur Spielwelt auf S. 57 dieser Arbeit.

wird, daß sie den Sprechenden völlig überspielt. Kayser sieht die Galgenlieder denn auch vornehmlich in einem Zusammenhang mit dieser Sprachgroteske, wie sie besonders bei Fischart und Rabelais in Erscheinung tritt. Er spricht davon, daß die Geschichte dieses Stils noch nicht geschrieben sei: „Die Linien führten über Shakespeare und Grimmelshausen und die Commedia dell'arte zu Sterne und Jean Paul und weiter zu James Joyce. Einen Nachklang Fischartschen Stiles hörten wir bei dem Erzähler der Bonaventuraschen Nachtwachen, bei dem Valerio aus Büchners ‚Leonce und Lena‘ wie in den Reden der Züs Bünzli. Zu ihnen allen gesellt sich Morgenstern.“³

Auf diesen Traditionszusammenhang wird teilweise noch weiter einzugehen sein, aber auch hier schon melden sich gegen eine solche Zuordnung Bedenken an. Innerhalb der Sprache der Galgenlieder vollzieht sich nicht in einem solchen Grade ein Entfremdungsprozeß. Das Spiel der Sprache, so wie es hier vorliegt, entmündigt und übermächtigt den Dichter nicht so weit, daß er schließlich zum willenlosen Werkzeug namenloser Mächte wird, die er selber leichtsinnig gerufen hat, sondern es räumt ihm immer noch die Position eines Mit-Spielers ein. Dem Dichter und mit ihm auch dem Leser bleibt die Freiheit eines inneren Abstandes. Nicht ein Aus-den-Fugen-Geraten der Sprache liegt hier vor, sondern ein von einer tieferen Einsicht in die Sprache getragenes Spiel, das nicht allein durch eine Grundstimmung des Grauens und des Entsetzens in Gang gebracht wird. Bei alledem soll aber keineswegs übersehen werden, daß bestimmte, für die Literatur des Grotesken typische Stilerscheinungen auch in den Galgenliedern zu finden sind. Die Dissertation von Mally Untermann hat das ausführlich untersucht und aufgezeigt⁴. So sind eben die Entfaltung der figürlichen Rede, Wiederholung und Worthäufung, Wortentstellungen, Wort- und Klangspiele, falsche Etymologien, Sprachmengerei und Wortungeheuer wesentliche Stilerscheinungen der grotesken Literatur. Solche Übereinstimmungen aber mögen noch so häufig auffindbar sein, sie dürfen jedoch nicht über tiefer liegende Unterschiede hinwegtäuschen. Die groteske Literatur setzt diese stilistischen Phänomene nämlich weitgehend als *Stilmittel* ein, um durch Verzerrung und Verschiebung irgendetwas anzugreifen, bloßzustellen oder auch nur darzustellen. Wo diese Phänomene aber in den Galgenliedern auftauchen, sind sie dieser Um-zu-Struktur gleichsam entkleidet, sind sie nicht einem außerhalb ihrer selbst liegenden Zweck untergeordnet. Die Übereinstimmungen poetischer Formen und Motive der Galgenlieder mit der grotesken Literatur müssen äußerlich bleiben, weil ihre Einsetzung in ganz anderen Funktionen wurzelt.

Zum Schluß erhebt sich noch die Frage, wieweit Morgenstern selbst das Wort „grotesk“ für sich in Anspruch nahm und nehmen konnte.

³ Kayser, Das Groteske, a. a. O. S. 114.

⁴ Mally Untermann, Das Groteske bei Wedekind, Th. Mann, H. Mann, Morgenstern und Wilhelm Busch, Diss. Königsberg 1929, vgl. besonders S. 96 ff.

Auffallend ist dabei, daß er dieses Wort auf die Galgenlieder nur ein einziges Mal und da nur wie beiläufig und in eingeschränkter Form anwendete: „Man kommt ihnen vielleicht am besten bei, wenn man sie von *der* Seite ergreift, die ihre wesentlichste ist, indem man sie etwa nimmt wie Federzeichnungen eines ungemein kecken und kühnen Humors, in denen nur die Grundidee mehr oder minder grotesk ist, die Aus- und Durchführung aber durchaus organisch und konsequent“ (B S. 406). Der Gegensatz zu grotesk ist hier organisch und konsequent, und bezeichnenderweise spricht Morgenstern an der gleichen Stelle weiter von „trotz aller Bizarrerie völlig in sich geschlossenen Gebilden“ (ebd.). An anderer Stelle bezeichnet er einmal ein Dünengebirge als grotesk (B S. 71), oder er spricht davon, daß „Gottes materielle Erscheinungsform“ notwendig grotesk sei (ST S. 256).

Das Unvertraute, Staunenerregende, das Seltsame, Gegensätzliche, auch das scheinbar Widersinnige, das Paradoxe — das liegt in dem Wort grotesk, wie Morgenstern es verwendet. Es meint hier nicht das bodenlos Unheimliche, das Entsetzliche, Monströse. Mit anderen Worten: Morgenstern gebraucht dieses Wort in einem gleichsam harmloseren Sinne, es enthält nicht die Tiefendimension wie der von Kayser verwendete Begriff. Morgensterns eigene Zuordnung zum Grotesken ist darum — auch Kayser weist darauf hin — in einem anderen Sinne zu verstehen: sie deutet nicht auf eine letzte Abgründigkeit, sondern eher auf das Abseitige, Seltsame, auf ein kauziges, vielleicht humoreskes Element der Galgenlieder. Sie widerspricht darum auch nicht dem, was hier als Grundsituation herausgearbeitet wurde.

2. Literarischer Manierismus

Die Tradition, der die Galgenlieder vom Grotesken her zugeordnet wurden, ließe sich aber noch weiter verfolgen. Sie würde letzten Endes über das Groteske hinaus, das als Wort gegen Ende des 15. Jahrhunderts in Italien aufkommt und als literarischer Stilbegriff zuerst bei Montaigne erscheint, bis an den Anfang der abendländischen Kultur überhaupt zurückreichen und auf die schon im 5. vorchristlichen Jahrhundert in Kleinasien entstandene Stilerscheinung des „asianischen Stiles“ verweisen. Gustav René Hocke hat in einer Weiterführung der Forschungen E. R. Curtius' diese Stilerscheinung sowohl in der bildenden Kunst wie auch in der Literatur bis hin zur jüngsten Moderne verfolgt und als „Manierismus“ bestimmt⁵. Diesen Manierismus, dem gerade auch die Erscheinung des Grotesken zurechnet, versteht er als eine menschliche „Ausdrucksgebärde“, die als antiklassische und antinaturalistische Konstante, als Kunst des Irregulären die europäische Geistesgeschichte durchzieht.

⁵ Gustav René Hocke, *Die Welt als Labyrinth*, Hamburg 1957; ders., *Manierismus in der Literatur*, Hamburg 1959.

Grundtendenzen einer manieristischen Literatur sind „affektvolle Übersteigerung oder kälteste Reduzierung des Ausdrucks, Verbergung und Überdeutlichkeit, Verästelung und Evokation, Chiffrierung und ärgerniserregende ‚Offenbarung‘“⁶. Diese deformierten, „künstlichen, gesuchten, verblühten, übersteigerten oder untertriebenen Ausdrucksformen“⁷ sind „ästhetische Erscheinungsformen der psychischen Struktur des problematischen Menschen“⁸ und treten in erster Linie in Krisenzeiten auf, in denen eine sinngebende Ordnung und ein geschlossenes Weltbild zerbrechen. Wiederholte Hinweise auf Morgensterns Galgenlieder⁹ zeigen, daß Hocke auch sie dem manieristischen Traditionszusammenhang zuordnet. Im Grunde ist gegen eine solche Zuordnung dasselbe zu sagen, was schon gegen die Zuordnung der Galgenlieder zur Literatur des Grotesken gesagt wurde. In beiden Fällen ist eine destruktive Seite der Gedichte überbetont, während die andere Seite des Spielerisch-Heiteren unberücksichtigt bleibt oder gar nicht gesehen wird. Hocke reißt die Galgenlieder aus ihrer Spielposition jenseits des Ernstes heraus, wenn er sie so als manieristische Literaturerscheinungen sieht, die sprachlich bewußt verfremden, verschlüsseln, schockieren und Effekte erhaschen wollen, die auf bloße Verfremdung abzielen und deren Zweck dann erreicht ist, wenn den Leser Grauen oder sogar Ekel befällt, die zu diesem Zweck monströse Wesen aus heterogensten Weltteilen erschaffen und mit unsinnigen Wortspielen und sinnleeren Wortfolgen die Sinnlosigkeit der Welt adäquat sichtbar zu machen versuchen. Möglich wird eine solche Interpretation dadurch, daß wieder ohne Blick auf die größere zyklisch gebundene Ganzheit einzelne Gedichte wie der „Gingganz“ herausgegriffen werden. Dazu wird die Perspektive einfach falsch, wenn Hocke aus einer Aufzeichnung Morgensterns über Meister Ekkehart¹⁰ völlig sinnentstellend das „Zitat“ herauslöst, Morgenstern wolle mit seinen Galgenliedern „die Sprache zerbrechen“¹¹. Es kann hier nicht der Ort sein, zu untersuchen, ob und wie weit Hocke nicht überhaupt den Begriff Manierismus überspannt und überdehnt, es kann nur festgestellt werden, daß den Galgenliedern die einfache Zuordnung in diesen Traditionszusammenhang selbst in einem weitesten Sinne nicht gerecht wird.

3. Die Literatur des Komischen und des Humors

Lag ein Haupteinwand gegen eine Einordnung der Galgenlieder in die Tradition der grotesken und manieristischen Literatur darin, daß in einer solchen Sicht ihr elementarer Spielcharakter unberücksichtigt blieb, so scheint sich gerade von diesem heiteren Spielcharakter her ein anderer

⁶ Hocke, *Manierismus*, a. a. O. S. 301.

⁷ Ebd. ⁸ Ebd. S. 302.

⁹ Ebd. S. 39, 90 und 120.

¹⁰ Zitiert auf S. 39 dieser Arbeit.

¹¹ Hocke, *Manierismus*, a. a. O. S. 39.

Traditionszusammenhang anzubieten: die Literatur des Komischen und des Humors. Man ist auch weithin gewohnt, die Galgenlieder einfach als komische und humorvolle Gedichte anzusehen. So stehen sie dann etwa in einer Reihe mit den Dichtungen von Wilhelm Busch oder Ringelnatz. Aber auch dabei gilt es zu differenzieren.

Zuerst einmal muß jede Literatur, die ihren Ausgangspunkt beim parodistischen, Karikaturistischen, Ironischen und Satirischen nimmt, was sowohl bei Busch wie auch bei Ringelnatz gerade immer wieder der Fall ist, aus diesem Zusammenhang ausgeschieden werden. Eine solche Ausrichtung steht im krassen Widerspruch zur Grundsituation der Galgenlieder.

Andererseits haben sie durchaus den Charakter des Nichternstes, sie reizen zum Lachen oder besser: zu einem heiteren Lächeln. Allerdings ist das nicht ihr Hauptanliegen, es wurde schon darauf hingewiesen, wie sie oft Witz und Pointe geradezu verspielen. Das Komische, wie es uns in einigen Gedichten begegnet, steht aber in keinem Widerspruch zur Grundsituation des Sprachspiels, nur ist sein Zusammenhang mit dem Spiel durchaus nebensächlich: „An sich ist das Spiel nicht komisch.“¹² Das Komische entspringt, wie es F. G. Jünger dargestellt hat, jeweils einer Konfliktsituation und spielt diesen Konflikt absichtlich aus¹³. In den Galgenliedern kann sich solche Komik ergeben, wenn das Spiel sprachlicher Möglichkeiten mit der Wirklichkeit in einer zum unwillkürlichen Lachen reizenden Weise kontrastiert: „Die Möwen sehen alle aus, als ob sie Emma hießen“ (G S. 88). Aber solche Beispiele finden sich selten und liegen gleichsam am Rande, eben weil die Grundsituation nicht allein diese Konfliktsituation ist. Mit anderen Worten heißt das: eine Zuordnung der Galgenlieder zur komischen Literatur würde sich nur auf eine Randerscheinung stützen können und die Galgenlieder nicht im Zentrum treffen. Ihre Interpretation aus der Sicht des Komischen wird von ihrer Auslegung als Spiel her schon unterlaufen.

Ähnlich verhält es sich mit den Erscheinungen des Witzes und des Humors. „Der Witz gehört unter den Spieltrieb. Das Spiel offenbart die große Freiheit des Geistes“, lautet eine Äußerung Goethes¹⁴. Und auch Huizinga sieht in seiner Studie „Homo Ludens“ im Witz ein letztes Element des Spiels¹⁵. Humor ist in einem weitesten Sinne Ausdruck eines heiteren Spieles, Ausdruck einer Loslösung und Freiheit von den bedingten Erscheinungen der Welt, „ein Hauch über den Dingen“ (B S. 401), wie Morgenstern selbst sagt, ein „gewisses Unwägbares“ (B S. 407), ein letztlich gelassenes und versöhnendes Spiel. Dichtung, die einen solchen Ursprung hat, muß den Galgenliedern sehr nahe liegen.

Wesentlich bleibt nur, daß der Sprachwitz der Galgenlieder nicht als eine spezifische Erscheinung des Komischen und des Humors entsteht, son-

¹² Huizinga, a. a. O. S. 13.

¹³ Vgl. dazu: F. G. Jünger, Über das Komische, Hamburg 1936.

¹⁴ Goethes Gespräche, hrsg. von F. von Biedermann, Leipzig 1909, Bd. 2, S. 20.

¹⁵ Huizinga, a. a. O. S. 10.

dern sich ganz allein aus dem Sprachspiel ergibt und von ihm her geprägt ist. Und so ist auch eine Einordnung dieser Gedichte in die Literatur des Komischen und des Humors letztlich immer wieder auf die Grundsituation des Sprachspieles zurückverwiesen. Humor und Komik können nicht allein den literarischen Standort der Galgenlieder bestimmen. Er kann nur da liegen, wo sich in einem naiven oder sehr bewußten Sinne ein echtes poetisches Sprachspiel ergibt, das sich allerdings mit Erscheinungen der komischen und humoristischen Literatur durchaus decken kann.

II. AUFRISS EINER TRADITION DER GALGENLIEDER

Die Tradition der Galgenlieder ist die Tradition des reinen poetischen Sprachspieles. Jede Form einer Erlebnis- und Weltanschauungsdichtung oder gar einer Erbauungsliteratur ist ihr Gegenpol. Es liegt in der wesentlichen Mehrdimensionalität des Spiels, daß es einerseits durchaus naiv, andererseits durchaus künstlich und bewußt sein kann. Die eigenartige Mischung von kindlichem Sprachklang und sublimer Geistigkeit, von spielerischer Leichtigkeit und tiefgründigem Wortwitz, die in den Galgenliedern immer wieder begegnet, hat hier ihre Wurzel. Ihre Tradition muß daher auch zugleich ganz ursprüngliche, primitive wie auch geistig sehr hochstehende, durchreflektierte Dichtung umfassen. Sie muß von den Anfängen der Dichtung überhaupt bis hinein in die jüngste Moderne reichen, wo die Kunst beginnt, sich auf ihre eigentlichen Ursprünge zu besinnen und zurückzugreifen.

1. Das Sprachspiel in vor- und unliterarischen Formen

a) Das Kinderlied

Johan Huizinga hat in seinem „Homo Ludens“ auf eine Geburt der Dichtung im Spiel verwiesen. Er führt dabei Beispiele für eine primitive Poesie an, die sich „nur in Worten aus der Spielsphäre“ wiedergeben läßt: „Das formale dichterische Mittel ist die Assonanz, die durch Wiederholung desselben Wortes und durch Variieren von Worten These und Antithese verbindet. Das poetische Element ist die Anzüglichkeit, der Einfall, die Anspielung, das Wortspiel oder auch das Spiel mit Wortklängen, in denen der Sinn völlig verloren gehen darf.“¹⁶ Diese ursprüngliche Poesie, wie sie sich in den ältesten kultisch bestimmten Orakelsprüchen, Heilssegen und Gebeten ausspricht, die wesentlich aus einem

¹⁶ Ebd. S. 120 f.

Sich-Einlassen auf unterhalb der Wortbedeutung und Mitteilungsfunktion der Sprache gelegenen Sprachelementen erwächst, ist exemplarisch im heute lebendigen Kinderlied faßbar, in Wiegenliedern, Tanzreimen oder Abzählversen.

Morgenstern selbst muß eine solche innere Verwandtschaft von Galgenliedern und Kinderversen gespürt haben, wenn er im Jahre 1906 den Plan faßte, ein „Galgenkinderliederbuch“ zu schreiben¹⁷. Obwohl einige solcher Galgenkinderlieder entstanden, blieb der Plan im ganzen jedoch unausgeführt. Statt dessen aber hat Morgenstern eine Reihe anderer Kinderbücher verfaßt¹⁸, deren Grundhaltung sich in entscheidenden Punkten mit der des echten Kinderverses und auch mit der der Galgenlieder deckt: sie sind auf keinen pädagogischen oder sonstwie gearteten Zweck ausgerichtet. „Ein ‚modernes‘ Kinderbuch muß auch seine Konsequenzen tragen. Die früheren waren mehr oder minder lehrhaft, *wollten* etwas noch neben dem bloßen Vergnügen. Das hier konstatiert bloß gewissermaßen“ (B S. 209 f.), schreibt er am 2. März 1906 an Bruno Cassirer.

Als zweckfreie Sprachschöpfung ist auch der ursprüngliche Kindervers nicht an eine Mitteilung sinnvoller Gehalte und an eine sachliche Logik gebunden:

„Hopp Marianden, hopp Marianden,
Komm wir wollen tanzen.
Nimm ein Stückchen Käs und Brot,
Steck's in deinen Ranzen.
Aus dem Ranzen in den Sack,
Nimm ein Prischen Schnupftabak.“¹⁹

Primär sind hier Reim, Klang und Rhythmus, sekundär bleiben Inhalt und Sinn. Die Wortfolge wird am auffälligsten durch den Reim bestimmt: „tanzen“ ruft als Reimwort „Ranzen“ hervor, das den „Sack“ evoziert, und daraus ergibt sich wiederum als Reim das in einem an ein Mädchen gerichteten Tanzliedchen völlig unpassende „Schnupftabak“. Der Ursprung ist offensichtlich: es ist die Sprache selbst, die hier schöpferisch wird und auf deren eigengesetzliche Bewegung sich der „Verfasser“ nur mitspielend eingelassen hat. Weltzusammenhänge, die so entstehen, bleiben eigentümlich unsinnig. Dinge geraten aneinander, die nichts miteinander gemein haben als den Klang ihrer Namen. In derselben Weise wie in den Galgenliedern bildet sich hier Welt allein aus der Sprache selbst. Was in diesen Versen entsteht und geschieht, geschieht um des Reimes, des Klanges oder des Rhythmus willen: Sprach-Spiel-Welt.

Diese Welt entfaltet sich alogisch und sprunghaft, die Wirklichkeit kann oftmals deformiert und zerstückelt erscheinen:

¹⁷ Vgl. Bauer, a. a. O. S. 200.

¹⁸ Chr. Morgenstern, Klein Irmchen, Berlin 1921; ders., Klaus Burrmann, Oldenburg 1942; ders., Sausebrand und Mausbarbier, Oldenburg 1952.

¹⁹ Zitiert nach Merker-Stammler, Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte, Berlin 1926/28, Bd. 2, S. 69. Vgl. zum Folgenden auch die Ausführungen zum Stichwort „Kinder —“ ebd.

„Enne, menne, mikke, makke,
 Deine Finger müsse knacke,
 Mädchen hat gemolken.
 Eine Geiß und eine Kuh,
 Peter, schlag die Türe zu;
 Wirf den Schlüssel übern Hain,
 Wo die fünf Kaninchen sein,
 Fünf Kaninchen, Bäckerbrot,
 Schlag den besten Bauer tot.“²⁰

Trotz eines scheinbar willkürlichen Aneinandergeratens heterogener Weltteile, trotz einer fast magischen Welt mit einer seltsamen Grausamkeit, wird man hier in keinem Fall von einer grotesken Welt sprechen können. Am Anfang des Verses stehen bezeichnenderweise bedeutungslose, rhythmisch-klangliche Lautverbindungen, alles weitere ist eigentlich nur eine Entfaltung des so angegebenen Versschemas, keinesfalls aber Abbildung und Ausdruck einer zerstörten Wirklichkeit oder einer als sinnleer empfundenen Sprache.

Wort- und Sinnentstellungen allein des Reimes oder des Klanges willen, Silbenverdoppelungen und -auslassungen nur aus rhythmischen Gründen, Wort- und Satz wiederholungen, das Überwuchern von Inhalt und Sprachbedeutung durch den bloßen Sprachklang bis hin zur völligen Aufhebung des Sinnes in der bedeutungslosen Wortfolge vor allem im Kehrreim — alles das ist in den Kinderversen wie in den Galgenliedern wesentlich Spiel. Spiel ist auch die einfache Übertragung der verschiedensten Bedeutungszusammenhänge, z. B. die Vermenschlichung der Tierwelt in „Maikäfer flieg, dein Vater ist im Krieg“, oder die Auflösung und Umkehrung von Beziehungen der normalen Welt in einer „verkehrten Welt“:

„Des Abends, wenn ich früh aufsteh,
 des Morgens, wenn ich zu Bette geh,
 da kräht das Huhn, da gackert der Hahn,
 da fängt das Korn zu dreschen an.“

Dahinter steht die gleiche Erfahrung der Sprache als selbständige schöpferische Macht, nicht als Werkzeug zur Abbildung und Mitteilung.

Es bleiben jedoch Unterschiede: Kinderlied und Galgenlied berühren sich zwar in ihrer Grundhaltung und auf einer bestimmten formalen Ebene, eine scharfe Trennungslinie liegt jedoch da, wo in den Galgenliedern neben dem Spiel der reinen Sprachelemente das Spiel der Sprachbedeutungen einsetzt. Das spielerische Ausnutzen der Doppel- und Mehrdeutigkeit der Sprache, das Spiel mit abstrakten Begriffen bleibt dem Kinderlied wesensmäßig fremd.

²⁰ Zitiert nach Merker-Stammler, Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte, Berlin 1958, Bd. 1, S. 818.

„O Kindelein
im Windelein
heut machst du noch ins Bindelein.
Doch gehst du aus
im langen Flaus
wirst du ein Vagabündel sein“ (G S. 99).

In diesem herausgegriffenen Galgenliedervers steht allen formalen Anklängen zum Kinderlied das Wortspiel „Vagabund — Vagabündel“ gegenüber, und das hebt ihn bei aller Nähe entschieden von einer naiven Kinderdichtung ab. Insoweit die Galgenlieder aus einem reinen Spiel der Sprache entstehen, sind sie im Grunde durchaus dasselbe wie der echte Kindervers, nicht etwa bloß Nachahmung oder Pose des Kindlich-Naiven. Insofern sie aber bewußte Gestaltungen sind und nicht nur unmittelbare sprachliche Äußerungen, insofern sie gerade auch den eigentümlichen Bedeutungsgehalt der Sprache ins Spiel führen und damit auch im echten Sinne des Wortes aufs Spiel setzen, insofern durch ihre Kinderklänge immer wieder eine ganz bestimmte Geistigkeit durchscheint, erheben sie sich über den Kindervers hinaus in das Gebiet der künstlerischen Schöpfung. Sie waren nicht umsonst für ihren Dichter „zugleich ein Scherz und — zumal in ihren späteren Exemplaren — eine künstlerische Station“ (B S. 175).

b) Eulenspiegel

Wenn die Galgenlieder gerade immer wieder die verschiedenen Bedeutungsmöglichkeiten einzelner Worte und Wendungen ausspielen, so beschwören sie eine andere verwandte Erscheinung herauf, die zwar auch in einem volkstümlichen und ursprünglich unliterarischen Bereich beheimatet ist, die jedoch nicht mehr einer kindlichen Naivität zugerechnet werden kann: es ist die Rede von den Schwänken Till Eulenspiegels.

Dem Leser dieses Volksbuches wird als bezeichnendster Zug aller „Historien“ der Wortwitz auffallen. Es sind jene Geschichten, die sich dem Volksbewußtsein als eigentliche Eulenspiegeleien eingeprägt haben, in denen der Held die metaphorische, bildliche, übertragene Redeweise des Alltags wörtlich nimmt, in denen er nicht auf den gemeinten Sinn, sondern allein auf den Wortlaut achtet; und gerade in diesem Ausspielenwollen der mehrdeutigen Sprache selbst sind auch der Ursprung und die ursprüngliche Einheit aller dieser Schwänke zu suchen²¹.

Die Situation ist in diesen Geschichten durchweg folgende: Eulenspiegel verdingt sich als Knecht bei einem Meister und führt dessen Befehle dann so wortgetreu aus, daß diesem dadurch nichts als Schaden und Ärger entstehen. Solche Späße enden dann regelmäßig mit einem Hinauswerfen des sonderbaren, törichten Knechtes. Dabei tut Eulenspiegel nur, was ihm gesagt ist, er führt das Gesagte „wahrhaft“ aus, das heißt: er verwirklicht

²¹ Vgl. Lutz Mackensen, Zur Entstehung des Volksbuches vom Eulenspiegel, Germ.-rom. Monatsschrift Bd. XXIV, Jg. 1936, S. 241 ff.

immer gerade die sprachliche Möglichkeit, die „selbstverständlich“ nicht gemeint war. Und in diesem „wahr tun“ liegt dann auch so etwas wie eine tiefere Tragik des Eulenspiegels beschlossen: „Ist es nit ein grose plag, ich thun alles, was man mich heisset noch kan nienen dank verdienen.“²²

Auch hier bricht ganz im selben Sinne wie bei Morgenstern ein Rätsel der Sprache auf. Es ist im Grunde gar nicht Eulenspiegel, der die Leute neckt, sondern es ist ihre Sprache selbst, die diese Menschen an der Nase herumführt. Eulenspiegel ist nur derjenige, der die von der Sprache selbst vorgegebenen Möglichkeiten spielerisch aufgreift, der Mit-Spieler der Sprache, der „so tut als ob“, der das jeweils andere, Nicht-Gemeinte, aber doch auch Gesagte ins Spiel bringt. Er setzt damit genau an der Stelle ein, wo viele Galgenlieder aus der Sprache selbst eine eigene scheinhafte Spielwelt sprachlicher Möglichkeiten entfalten, die anders ist als alle Realität. Diese Scheinhaftigkeit und Andersartigkeit stellt sich dann in der Welt der Schwänke zumeist sehr handgreiflich dar: die andere Welt der Sprache kollidiert mit der harten Wirklichkeit und führt zu einem derb-komischen Konflikt.

Dabei ist es bemerkenswert, daß dieses Sprachspiel ursprünglich gar keinen satirischen Zweck verfolgt zu haben scheint. Es hatte vielleicht nicht einmal primär die Absicht des Bloßstellenwollens, noch ergab es sich als verzweifelte Folge der Erfahrung einer sinnleeren Wirklichkeit, sondern es scheint einer einfachen Lust und Freude am spielerischen Mißverstehen mehrdeutiger Aussagen zu entspringen. Alle satirischen Tendenzen sind möglicherweise nur Zusätze und Ausdeutungen späterer Bearbeitungen und Übersetzungen aus dem Niederdeutschen²³.

Im Unterschied zu den Galgenliedern allerdings entstehen aus diesem Sprachspiel nicht selbständige dichterische Schöpfungen. Sie liegen im Volksbuch nur in nacherzählter Form vor. Die gleiche Grundsituation jedoch stellt sie in einen Traditionszusammenhang.

c) Der Nonsense

Ihre andersartige, völlig in sich geschlossene Welt aber stellt die Galgenlieder auch in die Nähe einer Nonsense-Dichtung, wie sie besonders in England beheimatet ist und in Edward Lear (1812—1888) wohl ihren bekanntesten Vertreter gefunden hat²⁴. Er schrieb seine Nonsense-Verse zuerst für Kinder, und vornehmlich als Kinderliteratur sind sie in England bis heute beliebt und volkstümlich geblieben. Auch diese Gedichte entfalten sich in einer sachungebundenen Erzähllogik, die keine Gegebenheiten und Prinzipien der Wirklichkeit wiedergibt, sondern handlungs-

²² Till Eulenspiegel, Neudrucke deutscher Literaturwerke des XVI. und XVII. Jahrhunderts, No. 55/56, Halle a. S. 1884, S. 75.

²³ Vgl. Mackensen, a. a. O. S. 267.

²⁴ Vgl. zum Folgenden: Bettina Hürlimann, Europäische Kinderbücher in drei Jahrhunderten, Zürich und Freiburg i. Br. 1959, S. 157 ff. Ferner: The Penguin-Book of Comic and Curious Verse, Harmondsworth 1952.

mäßig und auch sprachlich die verrücktesten Kapriolen schlägt. Mit den Galgenliedern begegnen sie sich im wesentlichen darin, daß auch sie keinerlei Absicht verfolgen, daß sie weder eine Aussage über den Ohne-Sinn der Wirklichkeit machen noch etwa diese Wirklichkeit zum Zwecke der Verspottung verzerren wollen. In ihnen spricht sich nichts weiter als eine ganz elementare Spiellust am Unsinnigen aus, die nicht selten auch gerade Unsinnigkeiten der Sprache selbst ins Feld führt. Klang- und Reimspiele, das Wortspiel im weitesten Sinne spielen dabei eine große Rolle.

Die Bindung an die Sprache selbst ist jedoch nicht so unbedingt; keinesfalls ist es so, daß es immer rein sprachliche Gegebenheiten sind, aus denen sich die eigenwillige Spielwelt der Nonsense-Gedichte bildet. Sehr oft liegt ihr Ursprung vielmehr vor allem in einer phantastischen irrealen Vorstellungswelt. Wenn in einem dieser Gedichte zum Beispiel eine Ente und eine Katze mit einem Faß Honig auf Reisen gehen und heiraten, so sind auch hier die Beziehungen der normalen Welt verschoben, die Möglichkeit dazu wird jedoch primär nicht so sehr durch die Sprache selbst, als durch eine kindliche Phantasie vorgegeben. Erst sekundär kann sich eine solche Situation dann nach rein sprachlichen Gesetzen weiterentfalten, genau wie im echten Kindervers aus dem assoziativen Spiel der Sprachelemente Klang, Reim, Rhythmus. Der Grund, aus dem die Nonsense-Verse schöpfen, ist nicht so sehr eine Erfahrung der Sprache, als eben das Spiel einer ungebundenen Phantasie. Und so fehlt ihrem Spiel letzten Endes auch der eigentümlich tiefere Hintergrund, der in den Galgenliedern so oft plötzlich und unvermutet durchscheint.

Trotzdem liegen diese Nonsense-Verse und Limericks, denen im deutschen Sprachraum teilweise Witzformen wie die des Kalauers entsprechen, gerade in ihrem zwecklosen Spielcharakter den Galgenliedern wesentlich näher als Erscheinungen der grotesken Literatur, die eine Abgründigkeit der Welt wiedergeben, die aufrütteln und beunruhigen wollen.

Auf eine weitere, eng verwandte Parallele hat auch schon Herbert Schönfeld hingewiesen²⁵. Es ist dies die eigentümliche Welt, die in Walt Disneys Zeichentrickfilmen von der „Micky-Maus“ sichtbar wird. Auch hier wird das Unmögliche der normalen Welt möglich, ergibt sich aus Destruktion und Deformation unserer Welt eine eigengesetzliche Spielwelt mit ihren eigenen Spielhandlungen und -personen. Und auch diese nimmt nicht den Charakter des Bedrohlichen an, sie will weder verfremden noch belehren, noch moralisch bessern; Sinn, Zweck und Ziel bleiben immanent. Als Bild ergibt sich hier weitgehend dasselbe, was in den Galgenliedern als Sprache vorliegt.

²⁵ H. Schönfeld, Über Chr. Morgensterns Grotesken, Zeitschrift für deutsche Bildung, Bd. 8, 1932, S. 225 ff.

2. Literarische Erscheinungen des Sprachspiels

a) Johann Fischart

Innerhalb des Bereiches der Literatur begegnet ein poetisches Sprachspiel in sehr ausgeprägter Form im Werk Johann Fischarts. Es beginnt als konfessionelle Polemik²⁶. Da Fischart sich dabei eines verzerrenden und in jeder Hinsicht übertreibenden Stiles bedient, mag es angehen, in ihm wesentlich einen Dichter des Satirisch-Grotesken zu sehen²⁷. Aber schon in den frühen, noch ganz und gar dem polemischen Kampfszweck unterstellten Werken zeichnet sich noch ein anderes Element seiner Dichtung ab. „Da und dort tauchen neben seltenen Reimen neue Möglichkeiten von Laut- und Wortwiederholungen auf, und immer deutlicher verrät Fischart eine Neigung, die vielen Dinge der Welt nicht nach Zwecken, sondern nach lautlichen Merkmalen spielerisch zu ordnen“, schreibt H. Sommerhalder in seiner Studie über Fischarts Werk²⁸. Angesichts solcher Spiele mit Dingen, Lauten und Rhythmen erhebt sich die Frage, „ob in Fischarts Frühwerken die konfessionelle Polemik der einzige Zweck sei oder ob nicht die Lust an Klang und Bewegung und die Freude am sprechenden Aufweisen der vielen Dinge und Geschehnisse dieser Erde, ob nicht auch das zwecklose Spiel am Werden dieser Werke beteiligt gewesen sei“²⁹.

Diese Frage kann für ein späteres Werk Fischarts voll und ganz bejaht werden. Es ist die 1575 erschienene und sehr oft als sein Hauptwerk bezeichnete „Geschichtsklitterung“³⁰, die nicht mehr einer Polemik unterstellt ist, sondern eigentlich nur die deutsche Bearbeitung des 1534 erschienenen „Gargantua“ von Rabelais darstellt³¹. Der Leser dieses eigenartigen, sich sehr weit und eigenständig von seiner Vorlage entfernenden Werkes sieht sich schon im Titel, welcher beginnt:

„Affentheurlich Naupengeheurliche Geschichtsklitterung von Thaten und Rhaten der vor kurtzen langen und je weilen Vollenwolbeschreiten Helden und Herren Grandgoschier Gargellantua und des Eiteldurstlichen Durchdurstflechtigen Fürsten Pantagruel...“,

²⁶ Nacht Rab oder Nebelkräh, 1570, Neudruck in: Deutsche Bibliothek, Bde. 8—10, Leipzig 1866/67. Der Barfüßer Secten und Kuttentstreit, ebd., Bd. 1.

²⁷ Vgl. Otto Wacker, Studien über die groteske Satire bei Johann Fischart, Freiburg i. Br. 1927.

²⁸ Hugo Sommerhalder, Johann Fischarts Werk. Eine Einführung, Berlin 1960, S. 10.

²⁹ Ebd.

³⁰ Johann Fischart, Geschichtsklitterung (Gargantua), hrsg. von A. Alsleben, Neudrucke deutscher Literatur des XVI. und XVII. Jahrhunderts, No. 65/71, Halle a. S. 1886.

³¹ Ähnliche Erscheinungen einer alle Grenzen des Normalen überschreitenden Sprache finden sich auch schon bei Rabelais. Dazu sei besonders auf folgende Arbeiten verwiesen: Leo Spitzer, Die Wortbildung als stilistisches Mittel, exemplifiziert an Rabelais, 1910; ders., Linguistics and Literary History, Essays in

einer immer unübersehbarer werdenden Sprachflut gegenüber, in der fast jede Orientierung versagt und in der sich alle Proportionen, die der alltäglichen Sprache gegeben sind, aufzulösen beginnen.

Das Werk beginnt mit den Sätzen:

„An alle Klugkröpffige Nebelverkappte Nebel Nebuloner Witzersauffte Gurgelhanthirer und ungepalirte sinnversauerte Windmüllerische Dürstaller oder Pantagruelisten. Großmächtige, Hoch und Wohlgevexierte, tieff und aussgelärte, eitele, orenfeste, ohrenfeisste, allerbefeistete, ährenhafte und hafftähren, orenhafen, unnd hafenenoren oder hasenasinorige insondere liebe Herren, gönner und freund.“³²

Eine stilistische Eigenart Fischarts fällt schon hier auf: die Worthäufung. Statt die vielen Dinge und Geschehnisse, die er nennen will, unter allgemeine Oberbegriffe zu fassen, reiht Fischart sie beinahe endlos hintereinander auf. Für diese eigentümliche Reihung mag es verschiedene Motive geben, ein Hauptmotiv ist sicherlich eine elementare Lust, alle diese Dinge sprachlich zu benennen. Die Sprache selbst rückt dabei entschieden in den Vordergrund. Betrachten wir die Aufbaugesetze einer Fischartschen Wortreihe nämlich einmal genauer, so ergibt sich, daß sie nicht eigentlich von den realen Gegebenheiten der Dingwelt her geordnet ist, sondern daß an ihrer Bildung vielmehr spracheigene Kräfte und Gesetze beteiligt sind. Die Sprache Fischarts löst sich aus der Bindung an eine alleinige Wiedergabe der Realität und wird ebenso wie die Sprache der Galgenlieder in einer bestimmten Weise autonom.

So ist es auch bei Fischart möglich, daß die Wortstellung durch Klang, Rhythmus oder Reim bestimmt wird. In einer Wortreihe wie der folgenden werden Gleichklang und Rhythmus zu allein ordnenden Prinzipien, die die heterogensten Dinge in eine Beziehung bringen können:

„Vorzeiten in die illa, da treizehenelenbogige reysende oder reiße Risen, Recken, Giganten oder Wiganten waren, unnd Groß Christoffelgmäse Langurionen, Langenläuter, Langdärmige, Longherri, Lange-Schröter, Langgamba, Blattfuß, Pantagonische Pfalkränch, Alzenfidler, Asperian, Pusolt, Strausfüßige Staudenfüß und Schrutthanen...“³³

Ebenso gibt es ganze Kapitel, wie z. B. das „Von der Truncknen Litanei“³⁴, die weitgehend in Reimprosa geschrieben sind, so daß der Reim sich in einem Maße verselbständigt, daß allein von ihm her Sinn und Aussage einzelner Sätze bestimmt werden können. Im ganzen gesehen läßt sich hier dasselbe beobachten wie in den Galgenliedern: ein-

Stilistics I. Princeton 1948; Erich Auerbach, Die Welt in Pantagruels Mund, in: Mimesis, Bern 1958.

³² Fischart, Geschichtsklitterung, a. a. O. S. 3.

³³ Ebd. S. 55. ³⁴ Vgl. ebd. S. 123 ff.

zelse Sprachelemente lösen sich aus ihren gewohnten Funktionszusammenhängen und beginnen ein eigengesetzliches Spiel.

Dieses spielerische Element bestimmt den Ton des ganzen Werkes. Laut- und Wortspiele aller Art überblenden förmlich den übrigen Sinngehalt dieser Dichtung und sind nicht mehr zählbar. Zu ihnen gehört im Grunde auch die ungeheure Menge der Wortneuschöpfungen, wenn Fischart beispielsweise berichtet von:

„göle, gule, gaule, geylen, Zungstreckenden Hundsbrautläuffern,
Käbhirnwürmmürben, Außquinkessentzgemergelten Kucurbitirern,
beulengeswollenen, Rähgerittenen Bockenreutern: Rotznaß-
glitzenden, Dürrbackenschmutzigen, Beingrattelen Elenbogen-
hindern . . .“ ³⁵

Autonome Sprachelemente überwuchern den Bedeutungsgehalt der Worte: ähnlich wie bei Morgenstern führt das in einer letzten Konsequenz zu einem Abreißen des Wortklanges von der Wortbedeutung und somit zu einem bedeutungslosen Sprachspiel. Ein solcher Grenzfall ist bei Fischart in folgendem Gedicht erreicht:

„Nun trara τράρα gluk trara τράρά.
Nun laßt uns fara i para mit πάρά:
Sint uuir nicht hie, so sint uuir tara
Komst izund nicht, so komst zu lara
Ti ich farfür, sint all Narra
Vut ist toch schwär tisar karra:
Aes ist halt schone uuarra,
Ich farlur tran ti tara:
Vvas ich an aim Spara,
Ist am antarn lara.
Laßt fara páρα
Vvolts nicht harra
Schalts den karra
Du gfara
TRARA
τράρα“ ³⁶

Inhalt und Gehalt des Gedichtes sind nicht mehr faßbar, obwohl noch einige für sich genommen sinnvolle Worte und Wortverbindungen auftauchen. Es bleiben eigentlich nur Rhythmus, Assonanzen, eine strenge Reimbindung und eine bestimmte Versform. Es dürfte auch hier wie in Morgensterns „Lalulä“ ein reines Spiel verselbständigter Sprachelemente vorliegen, ein Spiel, welches nichts über sich hinaus zu bedeuten hat, in dem die Sprache zweckfrei in sich und mit sich selbst spielt.

Dabei ist es auch bei Fischart immer wieder zu beobachten, wie die Sprache sich an sich selbst entzündet. Es kommt ganz ähnlich wie in den Galgenliedern zu einer in sich selbst kreisenden Sprachbewegung. Gleichklang und Wiederholung sind hier wie dort die eigentlichen Bauelemente. Das Ergebnis ist eine ornamentale Sprachbewegung, die sich in wieder-

³⁵ Ebd. S. 88. ³⁶ Ebd. S. 52.

holenden Verschlingungen lautlicher und syntaktischer Gefüge äußert, in unüberschaubaren spielerischen Verzweigungen und Verästelungen.

Eine weitere wesentliche Übereinstimmung etwa zur Welt Palmströms kommt hinzu: das gesamte Tun des Fischartschen Helden Gargantua ist reines Spiel. Sein ganzes Dasein dreht sich in sich selbst. Es gibt keinen Zweck und kein Ziel, auf welche dieses Riesenleben zugeordnet ist. Was Gargantua tut, tut er bei aller Drastik nur um dieses Tuns willen: er ißt um des Essens willen, er säuft um des Saufens willen. Das ganze Geschehen der „Geschichtsklitterung“ untersteht keinem Zweck, es dürfte unmöglich sein, sie wie viele andere Fischartsche Werke etwa als historische Satire zu interpretieren. Sie ist auch keine Parodie und keine Karikatur, sie begegnet sich vielmehr mit den Galgenliedern gerade darin, daß für eine Wesensbestimmung alle diese literarischen Kategorien versagen. „Fischarts Dichten ist im eigentlichsten Sinne des Wortes ein poetisches Sprachspiel.“³⁷

Erfahrung der Sprache und Erlebnis des Spiels — auch die Grundsituation der „Geschichtsklitterung“ scheint sich, soweit sich das überhaupt in dieser Weise übersehen und sagen läßt, von hierher zu bestimmen. Auch bei Fischart ist ein hochentwickelter Sprachverstand am Werk, der sich der Tiefendimension der Sprache gerade in ihrem Verhältnis zur Dingwelt durchaus bewußt ist. In seinem Werk „Nacht Rab“ findet sich der Satz:

„Man muß ein ding mit namen nennen,
man wird es warlich sonst nit kennen.“³⁸

Aber auch in der „Geschichtsklitterung“ selbst läßt sich erkennen, wie Fischart sein eigenwilliges Sprachspiel mit allen Möglichkeiten und Konsequenzen durchschaut. Er weiß, daß „die Namen veränderer, Wortverrucker die so geheimnußreichlich die wort in frembdem unertraumlichen verstand schreiben . . .“ — so z. B. „Lit sans ciel für ein Licentie: Litzel Salat, für Licentiat“ — . . . „solcher gestalt . . . von gleichlautendes klangs willen eins für das ander prauchen“³⁹, und er weiß auch, daß er, diesen „Wortverrücken“ folgend, alles durcheinanderbringt, was in der normalen Sprache in vertrauten Zusammenhängen geordnet und verfügbar vorliegt.

Damit aber fällt auch ein Licht auf die Frage, wieweit Fischart die Welt etwa sprachlich verfremden wollte oder wieweit er die Dinge nur spielerisch auf eine ganz neue, allein aus der Sprache her bestimmte Ordnung freigibt. Diese Frage ist im Grunde die Frage nach dem Grotesken. Wolfgang Kayser sieht Fischart in der Tradition der Sprachgroteske, er sieht die Sprachwelt der „Geschichtsklitterung“ mit ähnlich grotesken Gebilden bevölkert wie etwa die Bilder des Hieronymus Bosch. Aber auch hier scheint uns das Element des Spielerischen in eine andere Richtung zu weisen.

³⁷ Sommerhalder, a. a. O. S. 62. ³⁸ Fischart, Nacht Rab, a. a. O. V. 3695.

³⁹ Fischart, Geschichtsklitterung, a. a. O. S. 186 f.

Trotz der kaum mehr übersehbaren Sprachflut bleibt die Spielwelt des Gargantua letzten Endes doch für den Dichter durchschaubar und mehrdimensional. Diese allein in sich selber sinnvolle Welt ist im Grunde so wenig sinnentleert und abgründig wie die Welt der Galgenlieder. Sie ist vielmehr, wie Sommerhalder sagt, „eine in ihren Molekülen lockere, jederzeit zur Auflösung bereite, und Fischart ist ein Spieler“⁴⁰. Gerade als Spieler aber hat die andersartige Sprachwelt, die er hervorruft, keine Macht über ihn, sondern „Fischart löst sich als Spielender durch die Sprache immer wieder aus den Banden der Welt und schafft sich souverän seine Freiheit“⁴¹. Die „Geschichtsklitterung“ und die Galgenlieder scheinen sich so auch gerade in ihrer Stellung zum Grotesken zu berühren⁴². In beiden Fällen finden sich formale Kennzeichen des grotesken Stiles, in beiden Fällen haben diese Erscheinungen aber Selbstzweck, sie dienen nicht der bewußten, sprachlich adäquaten Darstellung einer abgründigen Wirklichkeit. Auch Fischarts Sprache ist nicht primär Aussage, sondern Spiel mit und in sprach eigenen Möglichkeiten, oft nur mit einer formalen Absicht. So ergeben sich denn auch in der „Geschichtsklitterung“ allein aus der Sprache einzelne spielweltliche Zusammenhänge und Geschehnisse, wenn auch nicht in so ausgeprägter Form wie in den Galgenliedern. Es geschehen auch hier Dinge z. B. allein um des Reimes willen: „oder kompt jr lieber zum Speck, so lad ich auch (wegen Reimens) zum Seumagen.“⁴³ Und:

„Der Knecht der mußst deßhalb wandern
Zog darnach reimenshalb nach Flandern.“⁴⁴

Wenn dieses letzte Beispiel wie ein herausgegriffener Galgenliedervers wirkt und sich noch dazu in Fischarts „Eulenspiegel Reimensweiß“ findet, so wird gerade darin die für unseren Zusammenhang entscheidende Verbindungslinie sehr deutlich sichtbar.

b) Die Barocklyrik

Im 17. Jahrhundert ist das Spiel zu einem wesentlichen Element einer ganzen europäischen Stilepoche geworden. Der Barockstil läßt sich in seinen Hauptmerkmalen und gerade in seiner übersteigerten Formenwelt weitgehend vom Spielphänomen her fassen. In der Barockdichtung, be-

⁴⁰ Sommerhalder, a. a. O. S. 56. ⁴¹ Ebd.

⁴² In diesem Zusammenhang ist es bemerkenswert, daß H. Sommerhalder in der Geschichtsklitterung einerseits ein echtes poetisches Sprachspiel sieht (vgl. S. 62), andererseits aber auch „alle Merkmale des Grotesken“ entdeckt (S. 78). Es scheint jedoch, daß er sich dabei eines wesentlich anderen Groteskbegriffes bedient, als Kayser ihn herausgearbeitet hat. Nicht die entfremdete Welt und das abgründige Es, sondern nur das Ornamentale, Monströse und Drastische sind für Sommerhalder Grundzüge der Groteske. So aber faßt er die Geschichtsklitterung im Grunde nicht als Groteske, sondern als bizarres drastisches Spiel.

⁴³ Fischart, Geschichtsklitterung, a. a. O. S. 460.

⁴⁴ Fischart, Till Eulenspiegel Reimensweiß. D. N. L., Bd. 18, 2, S. 223.

sonders in der Lyrik, sind Sprache und Spiel eine sehr enge Verbindung eingegangen.

Das scheint — zuerst einmal nur vom Titel her gesehen — in Georg Philipp Harsdörffers „Frauenzimmer-Gesprechspielen“⁴⁵ der Fall zu sein. Es sind das eigentlich keine Dialoge, sondern es ist das zum Gesellschaftsspiel gewordene Gespräch. Es entzündet sich sehr oft einfach an sich selbst, an Bemerkungen und Äußerungen, die hingeworfen, aufgenommen und weitergeführt werden; teilweise werden aber auch übergreifende Themen gestellt und behandelt. Grammatisches und etymologisches Wissen, Gedanken über Schicksal und Tod, die Nacherzählung von Ereignissen und Anekdoten, im Grunde alle Dinge dieser Welt werden hier zu einem rein sprachlichen Spielmateriail. Dazwischen sind einzelne Gedichte eingestreut, in denen mit verschiedenen Versformen gespielt wird, oder die Mitspieler treiben Pfänderspiele, vor allem in der Form von Zahl-, Buchstaben- und Wortspielereien. Bei alledem mag der Gedanke an eine tiefere Spracherfahrung und Sprachdeutung durch das Spiel anklängen, ein eigentliches poetisches Sprachspiel ergibt sich jedoch nicht.

Die Gründe dafür sind zweifacher Art: einmal bleibt für Harsdörffer die Sprache in der reinen Mitteilungsfunktion, sie ist ihm wesentlich Mittel zum Zweck. Er spricht selbst davon, „daß die Wort: unsere Gedanken an Tag zu geben / füglihe Mittel seyn“⁴⁶. Zum anderen aber ordnet er auch sein Spiel einem fremden Zweck unter: dem der moralischen Einwirkung und der Vermittlung von Wissen. Ergötzen und Nutzen sind seine Ziele⁴⁷. Der anfängliche Spielcharakter tritt zugunsten dieser Nützlichkeitstendenz immer mehr in den Hintergrund. Die Sprache der „Gesprechspiele“ ist Mitteilung in einer spielerisch abgeschliffenen Form, nicht ein ursprüngliches dichterisches Sagen und Gestalten. Damit aber sind zugleich Grundlagen und Grenzen angegeben, die weitgehend auch für das Sprachspiel Geltung haben, das uns in der Barocklyrik immer wieder begegnet.

Lyrik, die bewußt mit Dingen und Gedanken spielt, deren Ursprung im echten Spieltrieb zu suchen ist, finden wir in einer sehr ausgeprägten Form bei Philipp von Zesen. Sein „Mailied“ mag als ein Beispiel für viele stehen:

„Glimmert ihr Sterne,
Schimmert von ferne,
Blinkert nicht trübe
Flinkert zuliebe
Dieser erfreulichen, lieblichen Zeit.
Lachet, ihr Himmel,
Machet Getümmel,

⁴⁵ Erschienen Nürnberg 1644—49. Vgl. zum Folgenden auch: Georg Adolf Narciss, Studien zu den Frauenzimmer-Gesprächsspielen G. P. Harsdörffers, Leipzig 1928; Paul Hankamer, Die Sprache. Ihr Begriff und ihre Deutung im sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert, Bonn 1927; ders., Deutsche Gegenreformation und deutscher Barock, Stuttgart 1935.

⁴⁶ Zitiert nach G. A. Narciss, a. a. O. S. 64.

⁴⁷ Ebd. S. 62.

Regnet uns Segen,
Segnet den Regen,
Der uns in Freude verwandelt das Leid.“⁴⁸

Virtuos wird hier mit den Formen gespielt. Sprache ist durchaus als etwas Eigengesetzliches erlebt, primär als ein eigenständiges Klanggefüge. Ein rhythmischer Klangfluß wird aufgenommen und weitergeführt, das Ergebnis ist ein lyrisches Bewegungsspiel von fast arabeskenhafter Art. Gehalt und Aussage sind dagegen nebensächlich.

Das alles findet sich in einem noch stärkeren Maße in der Lyrik des „Nürnberger Dichterkreises“ um Harsdörffer, Johann Klaj und Siegmund Birken. Hier ist Dichtung nichts als schönes und ungebundenes Spiel. Gedichte werden geradezu nur aus einer Lust zum Reimen heraus geschrieben, und der Reim bleibt auch, wie sehr oft schon die Titel sagen, durchaus die Hauptsache.

„Springreimen

Ihr Matten voll Schatten / begrasete Wasen /
Ihr närbicht- und färbicht geblümete Rasen /
Ihr buntlichen Sternen
Ihr Feldlaternen . . .“⁴⁹

In diesem Gedicht von Siegmund Birken ist das Spiel mit Reimen und Assonanzen, soweit es nicht dazu dient, eine Stimmung zu evozieren, fast gänzlich Selbstzweck geworden. Das kann dann schließlich bis zu einer völligen Entwertung des Inhalts zugunsten reiner Reim- und Klangspiele oder figürlicher Formen führen, zu „Bildgedichten“, in denen die Sprache schon im äußeren Schriftbild als Reichsapfel, Szepter, Kreuz oder Herz geordnet ist.

Dieses dichterische Sagen entspringt nicht einem inneren Ausdruckszwang, sondern zuerst einer rein spielerischen Lust am formalen Können. Nicht eine sprachlich darzustellende Idee, sondern allein klangliche und metrische Möglichkeiten leiten den Dichter. So wird auch oft die Metapher nicht mehr als vergleichende Aussage und Umschreibung eingesetzt, sondern sie beginnt sich aus dieser Funktion zu lösen und eigengesetzlich mit einem Selbstzweck zu spielen: Erscheinungen, die besonders bei Hofmannswaldau und der sogenannten zweiten schlesischen Schule zu beobachten sind.

„Die Wollust bleibt doch der Zucker dieser Zeit,
wer kann uns mehr denn sie den Lebenslauf versüßen?
Sie lässet trinkbar Gold in unsre Kehle fließen
und öffnet uns den Schatz beperlter Lieblichkeit.
In Tuberosen kann sie Schnee und Eis verkehren
und durch das ganze Jahr die Frühlingszeit gewähren.“⁵⁰

⁴⁸ Deutsche Barocklyrik, hrsg. von Sommerfeld, Berlin 1929, S. 71.

⁴⁹ Literarische Zeugnisse zur Poetik und Kulturgeschichte des deutschen Barock, hrsg. von Hans Scheuer, Leipzig 1926, S. 17.

⁵⁰ Deutsche Barocklyrik, hrsg. von H. Cysarz, Stuttgart 1957, S. 56.

Spielt in einem solchen Metaphernspiel auch immer noch die dichterische Aussage eine Rolle — ein tieferes Anliegen der Barocklyrik, z. B. das Aussprechen einer Sinnlichkeits- und Vergänglichkeitserfahrung, soll keineswegs übersehen werden, bleibt jedoch für die hier anzudeutende Perspektive am Rande —, so kann dieses Spiel doch gerade im Spätbarock so gewollt und kunstvoll werden, daß es eigentlich nur noch um seiner selbst willen steht. Das erreicht in den folgenden Versen eines unbekannten Dichters eine höchste, wenn auch wohl, auf das ganze Gedicht gesehen, parodistisch gemeinte Steigerung:

„Amanda, liebstes Kind, du Brustlatz kalter Herzen,
der Liebe Feuerzeug, Goldschachtel aller Zier,
der Seufzer Blasebalg, des Traurens Löschpapier,
Sandbüchse meiner Pein und Baumöl meiner Schmerzen.“⁵¹

Die Worte verlieren ihr Gewicht, weil sie, ihres Bedeutungsgehaltes weitgehend entkleidet, nur noch als Zierat und Schmuck dienen. Ein spielerisch-dekoratives Element überwuchert jeden Ausdruckswillen.

Ähnliches läßt sich auch an den Allegorien beobachten, die die Barocklyrik immer wieder durchziehen. Die Welt des antiken Mythos hat hier ihren ursprünglichen Sinngehalt völlig verloren, sie dient nur noch einem geistigen Spieltrieb und der gesellschaftlichen Unterhaltung. Die Wege führen von hier aus zum Singspiel und zum jenseits jedes rationalen Sprachgebrauchs stehenden Klangspiel barocker Operntexte, zur heiteren Unverbindlichkeit ihrer mythologischen Gestaltenwelt, zum Gesellschaftsspiel der Hirten- und Schäferdichtung.

Diese Umrisse mögen genügen. Nähe und Ferne zum poetischen Sprachspiel, wie es in Morgensterns Galgenliedern vorliegt, dürften deutlich geworden sein. Auch in der Barocklyrik finden wir die Hingabe an das Spiel und die Gesetze der Sprache, auch hier finden wir Gedichte, die keinen Zweck haben außer dem, zur gesellschaftlichen Belustigung zu dienen; dennoch bleibt das Sprachspiel der Barocklyrik in gleichsam harmloseren Grenzen als das der Galgenlieder, weil ihm der Hintergrund einer ursprünglichen Spracherfahrung wesentlich fehlt. In den hier angeführten Gedichten ist die Sprache im Grunde nur Stoff. Ein Sprachmaterial liegt verfügbar vor, das virtuos ins Spiel gebracht werden kann. Dabei handelt es sich jedoch weitgehend um eine rein formale Spielkunst, um gesellige Mitteilung. Es wird *mit* der Sprache gespielt, ihre formalen und rhetorischen Möglichkeiten sind Spielzeuge eines dichterischen Subjektes, die Sprache *selbst* aber kommt nicht eigentlich ins Spiel.

Während in den Galgenliedern im Spiel ein wesentlicher Ursprung des dichterischen Sagens aufbricht, bewegen sich die angeführten Barockgedichte gewissermaßen von diesem Ursprung fort. Das eigenwillige Spiel der Sprache erstirbt im Spiel mit dem Unterhaltungsstoff. Und so kommt die Sprache auch nicht zu eigener neuer Weltschöpfung, bildet sich nicht aus der Sprache selbst eine eigene Geschehnis- und Gestaltenwelt.

⁵¹ Ebd. S. 8. Das Gedicht ist hier nicht vollständig zitiert.

Im Aufriß ihrer Grundsituation wurden die Galgenlieder schon in eine auffallende Nähe zur Spracherfahrung des Novalis gerückt. Das konnte keineswegs zufällig geschehen.

Der Romantik ist die Sprache in einer besonderen und bis dahin nicht gekannten Weise zum Problem geworden⁵². Sie entdeckte, auch gerade in der theoretischen Problemstellung, die eigentümliche Zeugungskraft der Sprache selbst, die ungeheuren Möglichkeiten, die sich im einzelnen Wort bergen, sie entdeckte im eigentlichen Sinne die weltbildende schöpferische Kraft des Wortes. Die Sprache wurde weithin zum eigentlichen Element ihrer dichterischen Welterfahrung.

Dabei ist die Sprache weder bloßes Mittel zur Wiedergabe oder Mitteilung noch einfaches Spielzeug. Sie ist selbst schöpferische Tat und läßt die Welt erst sichtbar werden. Für Novalis wird sie Magie und Beschwörung, das Zauberwort, das die Dinge ins Dasein ruft, der unerschöpfliche und in gewisser Weise auch omnipotente Schöpfungsgrund.

Das alles gilt in einem besonderen und exemplarischen Maße für Clemens Brentano. Er ist wohl der Romantiker, der sich am weitesten auf die Sprache selbst eingelassen hat und dabei zu Ergebnissen gekommen ist, die den Galgenliedern am ähnlichsten erscheinen. Auch er läßt die Sprache geschehen, wie sie geschieht, und erfährt sie dabei als Übermacht, die weit über das einzelne empirische Ich hinausgreift. In dieser Übermächtigkeit aber verfremdet sich die Sprache nicht, sie verfügt zwar letzten Endes über den Dichter, wird für ihn aber nicht zum unverfügbaren Instrument. Seinen Grund hat das darin, daß Brentano von vornherein gar nicht als Subjekt einem Objekt Sprache gegenübertritt, sie ist ihm weder Gegenstand noch Werkzeug. Sprache ist ihm auch nicht nur Kommunikationsmittel zu einer objektiv feststehenden Wirklichkeit, sondern in seinen Dichtungen finden wir eine eigentümliche Sprachphantasie am Werk, die sich ihre Welt aus sprachlich-musikalischen Kräften erst erschafft. Im Grunde läßt sich Brentanos Haltung zur Sprache bezeichnenderweise gar nicht anders als mit Begriffen aus der Spielsphäre wiedergeben. Das erfinderische Spiel mit Lauten und Sprachklängen, ein im echten Sinne spielerisches Sich-Einlassen im Mitspielen spracheigener Bewegungen erbaut sich eine eigene poetische Spielwelt.

So hat auch Brentano Lieder geschrieben, die nicht primär ein Sinngefüge wiedergeben, sondern allein spracheigene Kräfte, insbesondere die des Sprachklanges, entbinden; Lieder, deren Inhalt sich allein aus musikalischen Sprachkräften ergibt. Er selbst war sich dessen offenbar bewußt, wenn er an Arnim schrieb: „Ich tue zu wenig Inhalt in meine Verse.“⁵³

⁵² Vgl. dazu Fritz Strich, *Deutsche Klassik und Romantik*, München 1922, besonders S. 113 ff.; Eva Fiesel, *Die Sprachphilosophie der Romantik*, Tübingen 1927.

⁵³ Clemens Brentano, *Briefe*, hrsg. von Friedrich Seebaß, Nürnberg 1951, Bd. I, S. 125.

In solchen Versen verselbständigt sich dann das Klangmaterial der Sprache nicht selten so weit, daß die Übergänge zum sinnleeren Klangspiel fließend werden wie in dem seltsam sinndunklen Gedicht vom „lahmen Weber“, das sich im Anhang des Märchens von „Gockel, Hinkel und Gackeleia“ findet, aber nur sehr lose und vage mit diesem verknüpft ist:

„Wenn der lahme Weber träumt, er webe,
Träumt die kranke Lerche auch, sie schwebe,
Träumt die stumme Nachtigall, sie singe,
Daß das Herz des Widerhalls zerspringe,
Träumt das blinde Huhn, es zähl die Kerne,
Und der drei je zählte kaum, die Sterne,
Träumt das starre Erz, gar linde thau es,
Und das Eisenherz, ein Kind vertrau es,
Träumt die taube Nüchternheit, sie lausche,
Wie der Traube Schüchternheit berausche;
Kömmt die Wahrheit mutternackt gelaufen,
Führt der hellen Töne Glanzgefunkel
Und der grellen Lichter Tanz durchs Dunkel,
Rennt der Traum sie schmerzlich übern Haufen . . .“⁵⁴

Dieses (hier nicht vollständig zitierte) Gedicht wird allein von Reim, Klang und Rhythmus getragen. Der geradezu wuchernde Reim auch innerhalb der Verszeilen und die Klangkraft einzelner Wörter stiften Beziehungen und Zusammenhänge, die weder logisch von der konkreten Wortbedeutung her noch syntaktisch zu fassen sind. Dazu kommt ein für unseren Zusammenhang bedeutsamer Vorgang: es läßt sich nämlich beobachten, daß sich hier die eigene dunkle Welt des Gedichtes, ihre „Personen“ und ihre „Handlungen“ zum großen Teil aus der Sprache selbst bilden. Einzelne Zeilen entfalten sich ganz aus dem Sprachgrund bestimmter Sprichwörter und Redensarten: so besonders auffällig die 5. Zeile aus dem Sprichwort vom „blinden Huhn, das auch einmal einen Kern findet“. Die 6. Zeile entspringt den Redensarten von „kaum bis drei zählen können“ und vom „Sterne zählen“, in der 11. Zeile ist es die „nackte Wahrheit“ und in der 14. das „über den Haufen Rennen“. Das alles deutet darauf hin, daß hier in der gleichen Weise wie in den Galgenliedern eine in sich geschlossene Gedichtwelt allein aus der Sprache selbst entstanden ist.

Emil Staiger hat in einer Untersuchung über Brentano⁵⁵ schon auf eine solche Weltentfaltung aus einzelnen Worten verwiesen, wobei „im tiefsten Ernst die Sprache über den Dichter verfügt“⁵⁶. Er führt die „Romanzen vom Rosenkranz“ an, in denen alles aus dem Wort „Rose“ entsteht und zusammengehalten wird, und die Ausdeutung des Namens der letzten Freundin des Dichters, Emilie Lindner, wobei ebenfalls eine ganze

⁵⁴ Brentano, Sämtliche Werke, hrsg. von Carl Schüddekopf, München und Leipzig 1909/17, Bd. XII, 2, S. 275 f.

⁵⁵ Emil Staiger, a. a. O. Kap.: Die reißende Zeit.

⁵⁶ Ebd. S. 43.

Welt aus einem einzigen Wort emporblüht. Im Unterschied zu den Galgenliedern fehlt diesen Sprachwelten nur die Spielstimmung der Heiterkeit.

Es gibt jedoch andere Dichtungen Brentanos, in denen gerade Heiterkeit und Witz bestimmende Elemente sind und in denen das Wortspiel eine beherrschende Rolle spielt. Sehr oft wird es dabei wie in der Philistersatire einem satirisch-aggressiven Zweck unterstellt, die „Vorerinnerung“ zum Lustspiel „Ponce de Leon“ aber läßt aufhören, wenn Brentano dort von sich sagt, er habe die Sprache seiner Personen „durchaus frei und mit sich selbst in jeder Hinsicht spielend gehalten“⁵⁷. Tatsächlich entfaltet sich der Dialog dieses Spieles über weite Partien allein aus dem Wortspiel, das hier nicht mehr die Funktion eines Stilmittels hat, sondern selbst zum tragenden Element der Personen und Handlungen wird. Im Wortspiel erscheint hier die zeugende und weltbildende Kraft der Sprache.

Das findet sich in noch ausgeprägterer Form in den Märchen Brentanos. Sie entwachsen über alle Einfühlung in den volkstümlichen Märchentönen hinaus primär der Sprache selbst.

Das beginnt bei den Personennamen.

„In dem ehrlichen Lande regierte der König Haltewort... Er hatte sehr viel zu thun, denn er hielt Wort, und seine Vorfahren waren so vielversprechende Herren gewesen, daß er alle Hände voll zu thun hatte, für sie Wort zu halten“⁵⁸,

so lautet der Anfang des Märchens „Hüpfenstich“, dessen weitere Handlungen und Situationen sich dann — etwa bei der Namensgebung des „Willwischen“ — größtenteils aus diesem Namen des Königs entwickeln. Und die Handlung des Märchens „Die fünf Söhne des Schulmeisters Klopffstock“ ergibt sich folgendermaßen:

„Da sagten die Söhne: ‚Wir wollen treulich thun, was du uns befohlen, aber, du hast gesprochen, ein jeder folge seinem Beruf: was ist dann nun der Beruf?‘“

Darauf antwortet der Vater:

„Beruf kommt her von rufen: was euch ruft, das ist euer Beruf.“ — Da fragten die Söhne wieder: ‚Aber Vater! was ruft uns dann?‘ Und der Schulmeister sagte: ‚Euer Name ruft euch.“⁵⁹

Damit ist gleichsam die Exposition des Märchens aus der Sprache selbst heraus gegeben. Sein weiterer Verlauf ist nur eine Entfaltung dessen, was im Namen der Söhne schon enthalten ist.

⁵⁷ Brentano, Gesammelte Werke, hrsg. von Amelung/Viëtor, Frankfurt 1923, Bd. IV, S. 322.

⁵⁸ Brentano, Sämtliche Werke, hrsg. von Schüddekopf, a. a. O., Bd. XII, 1, S. 65.

⁵⁹ Ebd. XII, 1, S. 172 f.

Das alles mag eine reine Magie des Namens sein. Als Benannte sind die Personen mit ihrer ganzen eigenen Welt plötzlich „da“, existieren und handeln sie im Raum der Sprache, welche ihnen selbst immer wieder Gründe und Motive für ein handelndes Dasein zuspielt. Aber es kommt noch etwas hinzu: wenn die Namen der Söhne „Gripsgraps“, „Pitschpatsch“, „Piffpaff“, „Pinkepank“ und „Trilltrall“ lauten, so meldet sich zugleich das Element des Klangspiels an. Es läßt sich beobachten, wie die Sprachphantasie Brentanos in diesen Märchen vor allem nach Klanginhalten sucht und nicht nach Sachverhalten. Der sprachliche Einfall, der über den Weg des Klanges unvermutete Beziehungen und neue Weltzusammenhänge schafft, wird dabei nicht selten völlig zweckfrei.

Das Märchen mit dem schon bezeichnenden Titel „Dilldapp oder Kinder und Thoren haben das Glück bei den Ohren“ ist zum Beispiel fast ausschließlich auf einem Spiel mit dem Sprachklang einzelner Worte aufgebaut, das aber insofern harmlos und leicht durchschaubar bleibt, als es deutlich durch ein dauerndes Verhören erklärbar ist:

„Die Mutter sprach: ‚Dilldapp, bring Wachs!‘
Da brachte ihr der Dilldapp Flachs;
Die Mutter sprach: ‚Dilldapp, bring Zwirn!‘
Da brachte ihr der Dilldapp Birn;
Die Mutter sprach: ‚Dilldapp, Steppseide!‘
Da brachte ihr Dilldapp eine Speckseite...“⁶⁰

Das geht fast endlos so weiter und findet sich auch in anderen Märchen⁶¹. Daneben gibt es aber auch reine Klangexperimente, in denen die Worte nur noch einen musikalischen Wert haben und in denen Wortklang und Wortbedeutung auseinanderzufallen drohen:

„Schwärmerin! Härmerin!
Bleicherin! Schleicherin!
Schweigerin! Schmachterin!
Trachterin! Heuchlerin...“⁶²

Oder wir finden Reimspiele:

„Ich dich reibe, daß dir bleibe
Auch kein Schmitzchen oder Ritzchen
Dir am Leibe, ich vertreibe
Jedes Spritzchen, jedes Kritzchen.“⁶³

Alle diese Beispiele nähern sich dem bedeutungslosen, sinnleeren Sprachspiel und würden in einer letzten Konsequenz auf das Morgensternsche „Lalulā“ hinauslaufen.

⁶⁰ Ebd. XII, 1, S. 92.

⁶¹ Vgl. „Klopfstock“, ebd. S. 193 ff.

⁶² Ebd. XI, S. 149. ⁶³ Ebd. XI, S. 184.

Einen ebenso breiten Raum aber nehmen solche Sprachspiele ein, die ebenfalls in einer ganz ähnlichen Weise, wie es in den Galgenliedern geschieht, eigene Weltzusammenhänge entfalten und aus sich entlassen. Wenn zum Beispiel Dilldapp

„durch Wälder und Felder, Land und Sand, Stock und Stein, Distel
und Dorn“⁶⁴

läuft, so ergibt sich eine andere neue Weltordnung allein aus den sprachlichen Gesetzen der Alliteration und Assonanz. Völlig heterogene Dinge geraten als Sprachklänge aneinander:

„Der Adelar führte mich zum Traualtar;
Der Dompfaff traute uns als Schloßpfaff;
Der Engerling gab mir den Fingerring . . .
Der Reiher und der Geier, die spielten da die Leier;
Die Wachtel, die schlug den Takt drei Achtel . . .“⁶⁵

Oder es entsteht eine völlig andere Raumordnung, wenn Brentano in einer an Fischart erinnernden Wortreihung das Innere einer Burg ohne Rücksicht auf die reale Abfolge folgendermaßen sprachlich fixiert: Der König Rundumherum besichtigt in der Burg des Riesen die vielen

„Stuben, Kammern, Kellerlöcher, Dachluken, Ofenlöcher, Feuer-
essen, Küchenherde, Holzställe und Speisekammern und Rauch-
kammern und Waschküchen.“⁶⁶

Daneben stehen die eigentümlichen Weltzusammenhänge, die sich aus wörtlich verstandenen Begriffen entwickeln. So verkündet Damon im Starenbergmärchen: „Auf diesem Eiland esse ich mein Ei.“⁶⁷ Oder die „Seelenverkäufer“ haben auf dem Amsterdamer Markt „wirklich“ einen Stand, an dem sie Seelen verkaufen⁶⁸, und der „Sündenbock“ nimmt für die tapferen Schneider eine sehr „reale“ Gestalt als böses Untier an⁶⁹.

Auf der gleichen Ebene liegt die häufige Entfaltung sprichwörtlicher Redensarten, so daß sich aus den Sprichwörtern „den Bock zum Gärtner machen“⁷⁰ und „wer anderen eine Grube gräbt, fällt selbst hinein“⁷¹ in einigen Märchen ganz „konkrete“ Situationen und Handlungen ergeben. Dasselbe liegt auch vor, wenn es am Schluß des Märchens vom „Schulmeister Klopstock“ heißt: Pimperleins Vater ließ schließlich „die ganze Geschichte an die große Glocke hängen und tüchtig läuten“⁷², wobei dann der Erzähler von ihr hört.

Hier entsteht genau wie in den Galgenliedern eine Sprach-Spiel-Welt mit einem doppelten Boden, in der die Bereiche des Wirklichen und des Unwirklichen immer wieder gegeneinander ausgespielt werden und sich

⁶⁴ Ebd. XII, 1, S. 93

⁶⁵ Ebd. XI, S. 209.

⁶⁶ Ebd. XII, 1, S. 48.

⁶⁷ Ebd. XII, 2, S. 356.

⁶⁸ Ebd. XII, 2, S. 291.

⁶⁹ Ebd. XII, 2, S. 293.

⁷⁰ Ebd. XII, 1, S. 240.

⁷¹ Ebd. XII, 1, S. 248.

⁷² Ebd. XII, 1, S. 219.

dauernd überlagern. Sie kann sich dann so weit entfalten, daß sie eigene Personen und Schauplätze aus sich entläßt. Das Märchen von „Gockel, Hinkel und Gackeleia“, in dem der König „Eifrasius“, die Königin „Eilegia“ und der Kronprinz „Kronovus“ auftauchen, spielt sich in Hanau, Gelnhausen, Hennegau und „Kastellovo, auf deutsch Eierburg“ ab, wo als Währung „Gockeld’ors, Hinkeld’ors und Basler Hennenthaler“ gültig sind⁷³. Hier bildet sich ein eigener sprachlicher Spielraum, in dem wirkliche Städte und erfundene Schauplätze nebeneinander stehen. Die Einheit wird durch die sprachliche Entfaltung der Beziehungsganzheit Huhn — Ei — Gackern usw. gestiftet.

Daneben finden wir auch die spielerisch-etymologische Ausdeutung und Entfaltung von Worten und Begriffen: im Reich der Mäuse nennt man z. B. ein Bauwerk „Mausoleum, denn hier ist der erste König des Volkes Namens Mausolus I. begraben“⁷⁴.

Damit aber ist die größte Nähe zu Morgensterns Galgenliedern gegeben. Hier wie dort wird Welt allein im Spiel aus der Sprache und durch die Sprache erschaffen. Auch Brentano deformiert und zerstört dabei die gewohnte Wirklichkeit und setzt die Dinge in andere, unvertraute Bezüge. Auch bei ihm kann das so weit gehen, daß Dingteile selbständig werden wie der goldene Glockenschwengel, der allein durch die Welt läuft, bis ihn der König Knarrasper einfängt⁷⁵. Aber auch Brentano zielt dabei nicht auf die Darstellung einer zerstörten, sinnleeren Wirklichkeit ab, sondern schafft sich so die Spielzeuge seiner eigenen Spielwelt. Alle Dinge dieser Welt werden ihm gerade in den so zahlreichen Personifikationen zu Mitspielern, seine Märchen wollen weder belehren noch zum Mitfühlen anregen, noch verfolgen sie im ganzen einen satirischen Zweck, obschon gerade satirische Anspielungen darin zu finden sind, Brentano will auch keine Weltanschauungsmärchen geben, sondern erschafft im eigentlichen Sinne poetische Spielwelten, die als solche neben unserer vertrauten Wirklichkeit stehen und ihren eigenen immanenten Sinn und Zweck haben. Seine eigentümliche Sprachphantasie macht diese Märchen zwar fremdartig, vermeidet jedoch immer das Unheimliche. So sind ihre Figuren und Handlungen wohl dem Zufall ausgesetzt, nicht zuletzt eben Zufall der Sprache, niemals aber einer inneren bodenlosen Abgründigkeit⁷⁶.

d) Der Dadaismus und Hans Arp

In der Moderne und damit den Galgenliedern zeitlich sehr nahestehend ist das Spiel mit dem Zufall zum Zentrum einer ganzen Kunstrichtung geworden. Im Kriegsjahr 1916 konstituierte sich in Zürich der Dadaismus zuerst als eine kabarettistische Unternehmung. In dem von Hugo

⁷³ Ebd. XII, 2, S. 100 ff. ⁷⁴ Ebd. XII, 2, S. 161.

⁷⁵ Vgl. „Klopfstock“, a. a. O. S. 210 ff.

⁷⁶ Vgl. dazu auch: Marianne Thalmann, Das Märchen und die Moderne, Stuttgart 1961, S. 73.

Ball gegründeten „Cabaret Voltaire“ wurden auch Morgensterns Galgenlieder vorgetragen⁷⁷, jedoch ohne daß sich dadurch ein unmittelbarer innerer Bezug zu Morgenstern ergeben hätte. Dieser Zusammenhang bleibt äußerlich, und nichts wäre verfehlter, in Morgenstern schon deswegen sozusagen einen Urvater des Dadaismus sehen zu wollen. Trotzdem aber ist gerade der Dadaismus, wo er sich auf dem Felde des Dichterischen abspielte, zu sprachlichen Erscheinungen und Konsequenzen gelangt, die den Morgensternschen zumindest sehr ähnlich erscheinen.

Der Dadaismus gab sich als eine revolutionäre Bewegung. Protest, Aggression und das Programmatische sind wesentliche Kennzeichen. Das stellt ihn in eine Linie mit der etwas früher in Italien einsetzenden Bewegung des Futurismus. Im Unterschied dazu fehlt ihm jedoch jedes zukunftsfreudige, optimistische Pathos, im Gegenteil: er ist eher eine verzweifelte Gegenäußerung zur Angststimmung des ersten Weltkrieges und zur Zertrümmerung aller überkommenen Ordnungen, die in Hohn, Zynismus und bitterer Ironie irgendeine Befreiung suchte. „Der Dadaismus ist ein Erlebnis unserer Zeit, ein Protest, aber auch eine Unterwerfung“⁷⁸, schreibt sein Mitbegründer Richard Huelsenbeck. Er ist „die Einsicht in das Schicksal des Menschen und das Verständnis der Falle, in der sich der Mensch befindet“⁷⁹.

Aber das ist nur eine Seite des äußerst vielschichtigen Phänomens. Auf der anderen rückt gewissermaßen als Gegenbewegung das Element des Spielerischen stärker in den Vordergrund, das Experiment mit dem Zufall, das kindisch-kindliche Spiel mit dem Sinnlosen, hinter dem aber plötzlich ein tieferer Sinn und eine unerwartete Bedeutung auftauchen können. In diese Richtung und damit in die Nähe zu Morgenstern weist Hugo Balls Definition: „Fürs deutsche Wörterbuch. Dadaist: kindlicher, donquichottischer Mensch, der in Wortspiele und grammatikalische Figuren verstrickt ist.“⁸⁰

Auch am Anfang eines dadaistischen Kunstverfahrens steht die Destruktion der gewohnten Welt, die die Einzeldinge aus ihren gewohnten Zusammenhängen herausrückt und freisetzt. Das vollzog sich sowohl auf dem Felde des Bildnerischen als auch im Raum der Sprache. Das Verdrücken der realen Dinge und das Durcheinanderschütteln einzelner Dingteile und Dingfragmente, aus dem sich dann überraschend neue „Dinge“ ergaben, wie es Arp und Schwitters in ihren Montagen und Collagen trieben, hat im sprachlichen Bereich seine Entsprechung im Wortverdrücken und im Spiel mit dem Wortfragment. Das Gesetz dieses Verfahrens ist das Gesetz des Zufalls. Ihm entspringt schon die Bezeichnung Dada. „Ein Federmesser wurde in ein deutsch-französisches Lexikon gesteckt und auf der so bezeichneten Seite fiel der Blick auf ‚dada‘ = kindliche Bezeichnung für ein Holzpferdchen. Diese ‚Stilbezeichnung‘ wurde widerspruchs-

⁷⁷ Vgl. Hugo Ball, *Die Flucht aus der Zeit*, Luzern 1946, S. 72.

⁷⁸ Richard Huelsenbeck, *Mit Witz, Licht und Grünte*. Auf den Spuren des Dadaismus, Wiesbaden 1957, S. 55.

⁷⁹ Ebd. S. 66. ⁸⁰ Ball, a. a. O. S. 149.

los akzeptiert.“⁸¹ Und auch die Bezeichnung MERZ, mit der Kurt Schwitters seine eigene Abart des Dadaismus benannte, entstand zufällig, als bei einer Collage vom Wort „Commerzbank“ nur die mittlere Silbe stehenblieb. Parallelen zu Morgensterns Schöpfung des „Gingganx“ mögen sich aufdrängen, nur bleibt als wesentlicher Unterschied, daß Morgenstern damit jeder programmatische Anspruch fernliegt.

In seiner dadaistischen Periode hat Hugo Ball eigenartige Lautgedichte geschrieben und im „Cabaret Voltaire“ vorgetragen, die mit dem Morgensternschen „Lalulā“ gänzlich übereinzustimmen scheinen:

„Gadji beri bimba glandridi laula lonni cadori
gadjama gramma berida bimbala glandri galassassa laulitalomini
gadji beri bin blassa glassala laula lonni cadorsu sassala bim ...
o katalominai rhinozerossola hopsamen laulitalomini hoooo ...“⁸²

Ebenso wie bei Morgenstern ist hier der Sprachklang autonom geworden, die Wortbedeutung, ja das Wort selbst ist zugunsten einer reinen Musikalität aufgegeben. Was bleibt, sind eine Art Reim, assonantische Korrespondenz und Wiederholung einzelner Lautfelder, die Gedichtstrophe, und dazu schimmern einzelne fragmentarische Wortentstellungen oder Fragmente der italienischen Sprache durch. Das alles mutet wie eine äußerste Konsequenz dessen an, was auch schon bei Fischart und Brentano zu finden war.

Dem steht jedoch die programmatische Vorgeschichte dieser Ballschen Lautgedichte entgegen. Ihr Ursprung läßt sich auf Marinettis futuristisches Manifest vom 11. Mai 1913 zurückverfolgen, in dem er mit den Schlagworten „parole in libertà“ und „parole deformate“ die Zerstörung der Syntax, die ungebundene Einbildungskraft und das freigesetzte Wort forderte. Marinetti sah darin die Voraussetzung zu einer wirklich modernen Poesie. Ball greift diese Gedanken auf und führt sie weiter:

„Mit der Preisgabe des Satzes dem Wort zuliebe begann resolut der Kreis um Marinetti ... Sie nahmen das Wort aus dem gedankenlos und automatisch ihm zuerteilten Satzrahmen (dem Weltbild) heraus, und nährten die ausgezehnte Großstadt vokabel mit Licht und Luft, gaben ihre Wärme, Bewegung und ihre ursprünglich unbekümmerte Freiheit wieder. Wir anderen gingen noch einen Schritt weiter. Wir suchten der isolierten Vokabel die Fülle einer Beschwörung, die Glut eines Gestirns zu verleihen. Und seltsam: die magisch erfüllte Vokabel beschwor und gebär einen neuen Satz, der von keinerlei konventionellem Sinn bedingt und gebunden war ... Unsere Versuche streiften Gebiete der Philosophie und des Lebens, von denen sich unsere ach so vernünftige, altkluge Umgebung kaum etwas träumen ließ.“⁸³

⁸¹ Werner Haftmann, Malerei im 20. Jahrhundert, München 1957, S. 247.

⁸² Arp, Huelsenbeck und Tzara: Dada. Die Geburt des Dada. Dichtung und Chronik der Gründer, Zürich 1957, S. 52.

⁸³ Ball, a. a. O. S. 95 f.

Von einem zweckfreien Spiel der Sprache kann hier also kaum die Rede sein, eher von einem bewußten Sprachexperiment. Ball erhebt mit seinen Lautgedichten einen Anspruch, der Morgenstern völlig fern liegt und den er für seine Galgenlieder abgewiesen und aufs schärfste kariert und parodiert hat⁸⁴. Einem Vortrag des „Lalulā“ gingen keine programmatischen Worte über eine Erneuerung der Poesie voraus wie bei Hugo Ball:

„Man verzichte mit dieser Art Klanggedichte in Bausch und Bogen auf die durch den Journalismus verdorbene und unmöglich gewordene Sprache. Man ziehe sich in die innerste Alchimie des Wortes zurück, man gebe auch das Wort noch preis, und bewahre so der Dichtung ihren letzten, heiligsten Bezirk.“⁸⁵

Balls Lautgedichte haben keinen eigentlichen Spielcharakter, wenn er sie so dem Zweck einer Erneuerung der Poesie durch die Überwindung der vernutzten Alltagssprache unterstellt.

Trotz des fundamentalen Unterschiedes von nur in sich selbst zweckvollem Sprachspiel und programmatischem Sprachexperiment begegnen sich Morgenstern und Ball jedoch in einem wesentlichen Punkte: für beide liegt das Wesen der Sprache nicht in einer Mitteilungsfunktion. Auch Ball und mit ihm der übrigen Dichtung des Dadaismus liegt jede bloße Beschreibung und Abbildung äußerer Sensationen fern. Aber aus dieser von einem nützlichen Zweckdenken befreiten Sprachhaltung ergibt sich nicht eine echte Spielhaltung zur Sprache, sondern der Dadaismus kommt letzten Endes nur zu einem Sprechen, das sich außerhalb des Logischen und Beschreibenden vollzieht. In weiterer Konsequenz führt das zu einem Automatismus des Sprechens und Schreibens, der das Unbewußte freigibt und in das dichterische Verfahren des Surrealismus mündet.

Obwohl der Dadaismus immer wieder Spielphänomene aufgreift und sich gewollt kindlich gebärdet, steht er einem eigentlichen Sprachspiel doch sehr fern. Sein spielerisches Tun bleibt letztlich immer Ausdruck eines Glaubens, und sei es auch nur des Glaubens an einen Unglauben. Hans Arp nennt ihn den „dadaistischen Glauben Ohne-Sinn“⁸⁶. Der Dadaismus verharret damit in einer bloßen Gegenposition zum allgemeinen Sinndenken der rationalistischen bürgerlichen Welt. Spiel ist ihm Mittel zum Zweck: zur Revolte des Unglaubens, die zugleich Ausdruck einer Sehnsucht nach Glauben ist⁸⁷.

Dieser Weg führte geradewegs in die Sprachvernichtung. Denn schon bei Ball stellt sich die Frage, ob er mit der Aufgabe von Wort und Sinn das Wesen der Sprache, so wie er es wollte, überhaupt traf. Morgenstern jedenfalls konnte von seiner Spracherfahrung her die Einheit von Laut und Bedeutung eines Wortes nicht aufgeben, er tat es auch gerade dann

⁸⁴ Vgl. dazu Christian Morgenstern, *Das aufgeklärte Mondschat*, a. a. O.

⁸⁵ Ball, a. a. O. S. 100.

⁸⁶ Arp, Huelsenbeck, *Tzara: Dada*, a. a. O. S. 8.

⁸⁷ Vgl. ebd. S. 9.

nicht, wenn er beides gegeneinander ausspielte. Sein „Lalulā“ bleibt eine extreme Erscheinung in der Dimension des Spiels, es wird weder zum System noch zu einer neuen Poesie erhoben. Der Dadaismus aber spaltete die Sprache radikal in Sprachform und Inhalt. Mit anderen Worten: während Morgenstern die Sprache wesentlich als „Heißt“, d. i. Geist, erfuhr, gebrauchen die Dadaisten sie letzten Endes als Material, das jenseits der Mitteilungsfunktion als Sprache tot bleibt. Reiner Sprachklang mag als Ausdruck eines Ohne-Sinns verstanden werden können, nähert sich aber dem (von den Dadaisten auch geübten) Lallen und Krähen oder sonstigem durch die Sprechwerkzeuge erzeugtem Lärm, in dem die Sprache als Sprache aufgegeben ist. Sprachliche Weltbildung ist so wesentlich unmöglich geworden. Dadaistische Dichtung verendet hier in der Destruktion.

Als Beispiel mag auch das „dichterische Verfahren“ Tristan Tzaras angeführt sein, zu dem ihn das zur alleinigen Wahrheit erhobene Gesetz des Zufalls führte: Tzara schrieb Worte auf einzelne Zettel, ließ diese aus einem Hut ziehen, fixierte das zufällige Zusammentreten der Worte und erklärte es zum Gedicht⁸⁸. Das mag sich zwar aus einer bestimmten Gesellschaftsspielform herleiten, mit einem spielerischen Sich-Einlassen auf den Zufall der Sprache selbst aber hat das in dieser Form nichts mehr gemein. Tzara setzt ein Wortmaterial dem Zufall aus, und er provoziert ihn, so daß sich etwas ergibt, was mit Sprache und auch mit Zufall, so wie ihn das echte Spiel aufgreift, nichts mehr zu tun hat. Es verliert auch gerade dann seinen Spielcharakter, wenn es als Negation und Destruktion der Kunst und des künstlerischen Schaffens überhaupt begriffen werden will.

Eine Sonderstellung innerhalb der dadaistischen Literatur nehmen jedoch einige Gedichte von Hans Arp ein. Arp gibt nämlich die Wortbedeutung und auch die Syntax keineswegs immer auf. Der „dadaistische Glaube Ohne-Sinn“ drückt sich bei ihm nicht nur in sinnleeren Klangspielereien aus, sondern mehr noch in einem Aufgreifen von Wortbedeutungen, aus denen sich dann, gewollt oder ungewollt, sprachlicher Unsinn ergibt. Die Sprache wird auf ihren Gehalt an Sinn oder Unsinn verhört. Das Ergebnis erscheint auf den ersten Blick wie eine Weiterführung und Radikalisierung des Morgensternschen Sprachwitzes.

So werden auch bei Arp Redensarten und Sprichwörter wörtlich verstanden und als anschauliche Situationen entfaltet, so daß sich aus der Sprache selbst eine verrückte Welt ergibt:

„Häuser geraten aus dem Häuschen“,

sie verlieren ihren Verstand, so daß sie

„an ihren eigenen Wänden

unaufhörlich hinauf und hinunterlaufen.“⁸⁹

⁸⁸ Vgl. dazu Hans Sedlmayr, Die Revolution der modernen Kunst, Hamburg 1955, S. 56.

⁸⁹ Hans Arp, Worte mit und ohne Anker, Wiesbaden 1957, S. 69.

Der Doppelsinn einzelner Worte und Wendungen wird sprachspiele-
risch und sprachschöpferisch aufgegriffen:

„in acht und bann und neun und zehn“⁹⁰
„klavier, klasechs, klaacht, klazehn“⁹¹
„weißt du schwarzst du“⁹²

Das Zerlegen der Wörter, das Beim-Wort-Nehmen ihrer Teile und das
Auffinden eigentümlicher Analogien ist ein Spiel, das Arp immer wieder
zu faszinieren scheint:

„er kommt abhanden mit der hand
er kommt abfußen mit dem fuß ...
so übermannt und überfraut“⁹³

Auf diese Weise ergibt sich zum Kakadu eine „Kakasie“⁹⁴, zu Kata-
falken ergeben sich „Kataspitzen“⁹⁵, entzwei evoziert ein „entdreij“⁹⁶,
handgemein ein „fußvornehm“⁹⁷. Oder es rücken auch bei Arp völlig
verschiedenartige Dinge allein auf sprachlichem Wege in eine Beziehung.
Beziehungsstifter ist dabei jeweils ein bestimmtes Ausgangswort, zum Bei-
spiel „Ente“ in der „Entenkonfiguration“.

„Ein Clown fängt eine Ente nach der anderen
Agenten versuchen es mit Tangenten ...
Ententeten Enten wird eine Entente vorgeschlagen
Gebären sich die Regenten von selbst.“⁹⁸

Übereinstimmungen im Sprachklang und nicht eine reale Ordnung be-
stimmen die Wortfolge:

„einzahl, mehrzahl, rübezahl.“⁹⁹

Ein Gedicht wie das folgende ergibt sich allein aus der Entfaltung des
Wortes „fallen“:

„Das Schnee- und Hagelwittchen fällt
Wie Fallsucht und von Fall zu Fall.
Es fällt weil es gefällig ist
Und jedesmal mit lautem Knall.
Es fällt in seinen Todesfall
Das Haar mit Fallobst dekoriert.
Den Fallschirm hat es aufgespannt ...“¹⁰⁰

⁹⁰ Hans Arp, Wortträume und schwarze Sterne, Wiesbaden 1953, S. 69.

⁹¹ Ebd. S. 28. ⁹² Ebd. S. 33. ⁹³ Ebd. S. 27 f. ⁹⁴ Ebd. S. 23.

⁹⁵ Ebd. S. 44. ⁹⁶ Ebd. S. 22. ⁹⁷ Ebd. S. 35.

⁹⁸ Arp, Worte mit und ohne Anker, a. a. O. S. 23 f.

⁹⁹ Arp, Wortträume, a. a. O. S. 28.

¹⁰⁰ Ebd. S. 24.

Aus einem Verrücken der Dinge ergeben sich eigenartige Weltzusammenhänge, die verblüffend an die Galgenlieder erinnern: „Der gestiefelte Stern“¹⁰¹ oder: „Ein Hirsch fährt Gondel“¹⁰². Oder es ergibt sich etwas, was dem „Problem“ des Zwölf-Elfs, der sich Dreiundzwanzig nennt (vgl. G S. 34), auffallend gleicht:

„er heißt mit vornamen zwölf
und mit familiennamen zwölf
das macht in summa vierundzwanzig.“¹⁰³

Dazu kommt, daß auch hinter diesen Gedichten nach Arps eigener Aussage eine unmittelbare und ursprüngliche Spracherfahrung steht:

„Schon in jener Zeit bezauberte mich das Wort. Ich füllte Seiten um Seiten mit ungewöhnlichen Wortverbindungen und bildete ungebräuchliche Verben aus Substantiven. Ich gestaltete bekannte Verse um und deklamierte sie mit Hingebung und gehobenem Herzen ohne Unterlaß, fort und fort, als sollte es kein Ende nehmen: Sterne sternen manchen Stern, daß zum Zwecke Sterne sterren, walde walde manchen Wald, daß zum Zwecke Wälder walden . . . Erst viel später erkannte ich das tiefe Wesen solcher ‚sinnleeren Späße‘ und gestaltete dann bewußt solche Erlebnisse. Ich wanderte durch viele Dinge, Geschöpfe, Welten, und die Welt der Erscheinung begann zu gleiten, zu ziehen und sich zu verwandeln wie in den Märchen . . . Die Dinge begannen zu mir zu sprechen mit der lautlosen Stimme der Tiefe und Höhe.“¹⁰⁴

Und doch sind Arps „Arpiaden“ etwas anderes als Morgensterns Galgenlieder. Unter der scheinbar so ähnlichen Oberfläche bleiben Unterschiede. Auch Wolfgang Kayser, der Arp von der Sprachgroteske her zu fassen sucht, weist darauf hin, daß seine Sprachspiele letztlich „etwas schale Späße“ sind: „Im Grunde wird mit Worten und Wendungen, aber nicht mit der Sprache insgesamt gespielt.“¹⁰⁵ Uns bleibt der Eindruck, daß Arp sich nicht so sehr auf Möglichkeiten und Bewegungen, die von der Sprache selbst vorgegeben sind, einläßt, sondern daß er solche Möglichkeiten erst schafft, bewußt sucht, konstruiert und provoziert. Damit aber schiebt sich bei ihm in einem ganz anderen Maße und Sinne ein dichterisches Subjekt in den Vordergrund. Die Sprache wird Spielzeug und Objekt. Sie gerät nicht selbst ins Spiel, beginnt nicht im Wortspiel mit sich und in sich selbst zu spielen. „Die Erlaubnis der Wortspiele gilt aber nur unter zwei Bedingungen: Das Wort des Spiels muß ich finden, nicht machen“, schrieb schon Jean Paul¹⁰⁶. Arps Wortwitze sind so gesehen keine echten Wortspiele, auf die sich der Dichter nur entsprechend einlassen kann, sondern Erzeugnisse eines mehr oder weniger selbstherrlich

¹⁰¹ Ebd. S. 39. ¹⁰² Arp, Worte mit und ohne Anker, a. a. O. S. 73.

¹⁰³ Arp, Wortträume, a. a. O. S. 36. ¹⁰⁴ Ebd. S. 5 f.

¹⁰⁵ Kayser, Das Groteske, a. a. O., S. 121.

¹⁰⁶ Jean Paul, a. a. O. Bd. I, 11, S. 179.

und oft geradezu gegen die Sprache sprechenden Subjektes. So gesehen hat Arp letzten Endes keine echte Spielhaltung zur Sprache, sie bleibt ihm in irgendeiner Weise immer Mittel zum Zweck, Ausdrucksmittel des „dadaistischen Glaubens Ohne-Sinn“. Es bleibt die Frage, wieweit hier nur eine sinnlose Wirklichkeit adäquat mit einer sinnlosen Sprache abgebildet werden soll.

Daß bei Arp im Gegensatz zu Morgenstern kein echtes Spiel vorliegt, ist schon äußerlich sichtbar an der fehlenden Spielstimmung einer lösenden und entspannenden Heiterkeit. Wenn seine Gedichte eine Stimmung durchzieht, so ist es eine dunkle, „schwarze“, aber auch sie ist nicht einheitlich durchgehalten. Sowohl eine letzte Tiefendimension des Sprachspieles als auch spielerische Weltbildung in dem Sinne, wie sie in den Galgenliedern vorliegt, wird nicht sichtbar. Arps Gedichte haben keine in sich geschlossene, in sich sinnvolle Welt, irgendwo bleibt auch hier die Sprache totes Material. An dem schon zitierten Gedicht vom „Schnee- und Hagelwittchen“ wird es sehr deutlich, wie sich die einzelnen Dinge und Gegebenheiten, die sich aus dem Wort „fallen“ ergeben, nicht zu einer neuen Welt zusammenfügen, es bleiben virtuose sprachliche Kapriolen, destruierte Teile unserer vertrauten Welt und Sprache, die im Grunde sinnlos gegeneinander stehen.

Sinnlosigkeit bestimmt dann auch schließlich ganz im Gegensatz zu Morgenstern Arps letzte Haltung: „Die Eitelkeit des Menschen wurde mir unerträglich, und die Kunst und die ‚Wirklichkeit‘ sinnlos.“¹⁰⁷ Er sucht Zuflucht im Spiel:

„Wir fliehen gemeinsam nackt und bloß.
Wir retten uns in tiefere Spiele.“¹⁰⁸

Nicht eine elementare Lust am Spiel spricht sich hier aus, sondern Suche nach Rettung. Das Subjekt einer sinnleer gewordenen Welt versucht, sich in den Zufall der Sprache zu retten:

„Wer den Zufall mitspielen läßt,
wird lebendiges Gewebe wirken.
Der Zufall befreit aus dem Netze der
Sinnlosigkeit.“¹⁰⁹

Das aber weist in die Richtung des Absurden und des Grotesken und trifft sich nicht mit der Grundsituation der Galgenlieder.

Trotz aller Einwände aber liegt in Arps Gedichten wie im Dadaismus überhaupt der Versuch eines Rückgangs auf wesentliche Ursprünge der Poesie vor, und in diesem Rückgang auf elementare sprachspielerische Erscheinungen liegt eine tiefe Verwandtschaft zu Morgensterns Galgenliedern, mögen sich Grundintentionen und Konsequenzen auch noch so sehr unterscheiden.

¹⁰⁷ Arp, Wortträume, a. a. O. S. 11. ¹⁰⁸ Ebd. S. 93. ¹⁰⁹ Ebd.

III. ERGEBNISSE

Der Aufriß einer Tradition der Galgenlieder, so wie er hier vorgelegt wurde, kann und will keinen Anspruch auf eine letztgültige Vollständigkeit erheben. Nicht eine bloße Fülle von Einzelbeispielen und Belegen wurde angestrebt, sondern eine Konzentration und — soweit möglich — ein eingehender Aufweis von wesentlich gleichgerichteten Erscheinungen. Daß dabei in erster Linie nur sprachspielerische Erscheinungen aus dem neuhochdeutschen Sprachraum berücksichtigt wurden, möchte als eine vom Rahmen der Arbeit her bedingte Einschränkung verstanden sein, nicht als eine einseitige Perspektive. Es ließen sich gleiche Tendenzen und Formen ebenso in der fremdsprachigen Literatur etwa bei Rabelais, Góngora, Marino oder auch bei Lewis Carroll nachweisen, aber solche Nachweise würden über eine bloße Materialfülle hinaus nicht wesentlich neue Gesichtspunkte für eine literarhistorische Bestimmung der Galgenlieder beitragen können.

Morgensterns Galgenlieder berühren sich mit jeder Dichtung, deren unmittelbare Heimat die Sprache selber ist, nicht die Welt oder der Wille zu ihrer Abbildung, nicht eine Idee oder ein tieferes Anliegen. Sie stehen, wenn sie gerade die Eigenmächtigkeit der Sprache immer wieder ausspielen, in einer Tradition, die vom ursprünglichen Kindervers über wesentliche Spracherscheinungen des Barocks und der Romantik bis hin zu radikalen Tendenzen der modernen Lyrik reicht. Sie konvergieren mit jeder Dichtung, die die Sprache ebenfalls erst gar nicht abbildend und in einer reinen Mitteilungsfunktion einsetzt oder die sich bewußt von einer solchen Sprachhaltung abkehrt und löst.

„Mythos ist der Name für alles, was nicht existiert und nur dank des Wortes da ist“¹¹⁰ — wenn Paul Valéry einmal so seine Dichtungen charakterisiert und mit ihnen alle Dichtung, in der die Sprache selbst ihre volle Freiheit erhält, so ist damit diese Linie angedeutet, die von den Anfängen der Poesie bis zu den Dichtungen des sogenannten französischen Symbolismus und seiner Nachfahren im 20. Jahrhundert führt. In diese Linie reihen sich in einem weitesten Sinne die Galgenlieder ein.

In einem engeren Sinne stehen sie in der Tradition eines zweckfreien poetischen Sprachspieles, das, frei von satirischen und parodistischen Tendenzen, allein aus sich heraus weltbildend wird. Diese Tradition reicht von Fischart über Brentano zu Arp, wobei bestimmte Dichtungen Brentanos in die größte Nähe zu Morgenstern führen. Dabei stellt sich nun die Frage nach dem Ort, den die Galgenlieder innerhalb dieser Tradition einnehmen. Etwas anders gefaßt lautet sie: wieweit und inwiefern sind die Galgenlieder ihrer Entstehungszeit von etwa 1900—1914 verhaftet, stehen sie, wenn auch ungewollt und unbewußt, in einem größeren literaturgeschichtlichen Zusammenhang und worin, so wäre weiter zu fra-

¹¹⁰ Zitiert nach Hugo Friedrich, a. a. O. S. 135.

gen, liegt dann die wesentliche Einheit und Gemeinsamkeit der hier aufgewiesenen Tradition?

In dieser Fragestellung rückt zuerst einmal eine ganz bestimmte Gegenposition der Galgenlieder ins Blickfeld, von der sie sich bewußt abheben, ohne das jedoch polemisch auszuspielen. Brieflich spricht Morgenstern einmal davon, daß seine Galgenlieder „Entspannung“ vermitteln sollen, und zwar dem „gegenwärtigen Menschen“, der in einer Atmosphäre lebt mit der „erdrückenden Schwere und Schwerfälligkeit des sogenannten physischen Plans, der heute mit dem ganzen bitteren Ernst einer gott- und geistlos gewordenen Epoche als die alleinige und alleinseligmachende Wirklichkeit dekretiert wird“ (B S. 404 f.). Und in einem Gedicht, überschrieben „Euer Naturalismus“, sagt er es noch deutlicher:

„Mit eurem Naturalismus! Die ihr Hinz und Kunz vor
Hinz und Kunz hinstellt, daß Hinz und Kunz gerührt
in Hinz und Kunz sich widersieht und tieferst ruft:
O Hinz, o Kunz, ja ja, so sind Wir nun einmal! —
So ist das Leben, Hinz! — Ja, ja, das Schicksal, Kunz! . . .
Das ist's, das ist's! O Hinz, Wir wußten's ja gar nicht,
was in Uns steckte! — O welch große, tiefe Kunzt!“¹¹¹

Morgensterns Angriff richtet sich gegen die Festsetzung einer allein gültigen, weil von jedermann „wirklich“ und „tatsächlich“ erkennbaren, Wirklichkeit und gegen die Proklamation einer „Kunzt“-Wahrheit als bloßer Übereinstimmung mit dieser Wirklichkeit. In ganz bewußter Gegenposition stehen die Galgenlieder damit zu jeder Dichtung eines literarischen Naturalismus, der mit der Forderung nach sachgetreuer Wiedergabe einer nur empirisch erfahrbaren Wirklichkeit auftritt. Die Frage, wieweit Morgenstern mit dieser Kritik dem literarischen Naturalismus gerecht wird, kann hier nicht erörtert werden, entscheidend ist nur, daß Morgenstern sich ausdrücklich und wiederholt gegen ihn wendet. Die Galgenlieder erscheinen somit deutlich in der Wendung der Literatur aus der Abhängigkeit von einem durch die positivistischen Wissenschaften geprägten Weltbild hin zur Freisetzung und Wiederherstellung eines eigenen Bereiches der Dichtung, eine Wende, die sich gerade zur Entstehungszeit dieser Gedichte auf vielen Gebieten der europäischen Kunst vollzog.

Dabei ist es bemerkenswert, daß der große Befreier in dieser Hinsicht für Morgenstern kein anderer als Friedrich Nietzsche war, dem er entscheidende Einflüsse verdankt. Es ist allerdings eine ganz bestimmte Seite Nietzsches, auf welche die an ihn angelehnte Widmung der Galgenlieder schon verweist: „Dem Kind im Manne“. Bezeichnenderweise hat Morgenstern seine ersten „humoristisch-phantastischen“ Gedichte „In Phanta's Schloß“ gerade Nietzsche gewidmet, und in einem Brief an Nietzsches Mutter pries er ihn als den Vermittler „jenes Königsgefühls über allen Dingen“ (B S. 65). Der „Tänzer“ Zarathustra, der Erwecker einer „gren-

¹¹¹ Chr. Morgenstern, Egon und Emilie, a. a. O. S. 60.

zenlosen Freiheit“ (B S. 91), der Sprachkünstler, dem gerade das Sprachspiel ein wesentliches Element ist — diese Seite Nietzsches wirkte auf Morgenstern ein. Nietzsche war ihm die „große Antithese seiner Zeit“ (ST S. 66), der Befreier aus den Schranken des Nur-Wirklichen, das Erlebnis Nietzsches entband Morgensterns schöpferische Phantasie und wirkte damit untergründig auch gerade in der Entstehung der Galgenlieder weiter.

Abkehr vom Naturalismus unter Einflüssen von Nietzsche — das stellt Dichter und Dichtung der Galgenlieder in den größeren literaturgeschichtlichen Zusammenhang des Umbruchs und Aufbruchs der heutigen Moderne, der sich im ausgehenden neunzehnten Jahrhundert anbahnte und zu Beginn des zwanzigsten vollzog. Und gerade in ihrer eigentümlichen Sprachhaltung rücken die Galgenlieder in eine auffällige Nähe zu Tendenzen und Strukturen der modernen Lyrik¹¹².

Dichterische Sprache war zwar immer schon unterschieden von der alltäglich-normalen Sprachfunktion der Mitteilung, aber in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts radikalisierte sich dieser Unterschied (zuerst und besonders in der Lyrik Baudelaires, Rimbauds, Mallarmés) so weit, daß sich eine grundlegende Verschiedenheit und Spannung von dichterischer und alltäglicher Sprache ergab. Die Abkehr von einem nur beschreibenden und eindeutige Sachverhalte vermittelnden Verfahren der Sprache ist seither ein wesentliches Kennzeichen moderner Lyrik. Die Loslösung von jeder Wiedergabe einer äußeren Erscheinungs- oder inneren Gefühlswelt, die Entbindung von imaginativen Kräften gegenüber der bloßen Imitation, das Streben zur Autonomie künstlerischer Mittel — das alles sind Erscheinungen eines Umbruchs, wie er, vorbereitet und heraufgeführt durch die Dichter des sogenannten französischen Symbolismus oder durch Maler wie Cézanne und van Gogh, auf allen Gebieten der europäischen Kunst etwa um das Jahr 1910 am deutlichsten sichtbar wurde.

In dieser modernen Kunst werden Gedichte und Gemälde möglich, die nicht bedeuten wollen, sondern *sind*: „Autonome, nur sich selbst meinende Gebilde“¹¹³. Potenzen, die allein in der Sprache selbst liegen, werden entbunden, und „wie in der modernen Malerei das autonom gewordene Farben- und Formengefüge alles Gegenständliche verschiebt oder völlig beseitigt, um nur sich selbst zu erfüllen, so kann in der Lyrik das autonome Bewegungsgefüge der Sprache, das Bedürfnis nach sinnfreien Klangfolgen und Intensitätskurven bewirken, daß das Gedicht überhaupt nicht mehr von seinen Aussageinhalten her zu verstehen ist“¹¹⁴. Dabei treten gerade älteste und elementare Formen der Poesie auf eine ganz neue Weise ins Blickfeld. Die irrealen Vereinigungen des dinglich und logisch Unvereinbaren wird sprachlich möglich, das vertraute Wortmaterial tritt in fremden und ungewohnten Bedeutungen auf, das Wirkliche wird

¹¹² Vgl. zum Folgenden: Hugo Friedrich, a. a. O. S. 10 f.

¹¹³ Hugo Friedrich, a. a. O. S. 109. ¹¹⁴ Ebd. S. 12.

sprachlich verwandelt, zerlegt und deformiert. Und so entsteht jeweils eine Eigenwelt des Gedichtes, eine reine Wortwelt.

Übereinstimmungen solcher Strukturen der modernen Lyrik mit dem, was als Grundsituation und Eigenwelt der Galgenlieder herausgearbeitet wurde, sind auffallend; und es scheint so mehr als nur ein Zufall zu sein, daß die Galgenlieder in den Jahren von 1900—1914 entstanden, daß die Sammlung „Palmström“ gerade im Jahre 1910 erschien — es öffnet sich so vielmehr die Perspektive einer epochalen Stil- und Strukturähnlichkeit dieser Gedichte mit moderner Kunst. Das Spiel der Galgenlieder, so eigengesetzlich und zeitlos es einerseits bleibt, entfaltet sich doch auch vor einem ganz bestimmten zeitgeschichtlichen Hintergrund: am Anfang unserer Moderne als eine Spiel-Art moderner Lyrik.

Das muß in einem ganz bestimmten Sinne verstanden werden. Die Galgenlieder sind und bleiben wesentlich Spiel. Als solches aber stehen sie nicht direkt in der Revolution der modernen Kunst, sondern sie stehen als ein dichterisches Tun-als-ob in einer gleichgerichteten Ähnlichkeit gleichsam neben ihr. Sie sind ein spielerisches Seitenstück, das zu gleichen, jedoch in einem Bereich jenseits des Ernstes verbleibenden Ergebnissen kommt. Daß ein solches Tun-als-ob möglich wird, hat seine zeitgeschichtlichen Voraussetzungen. Zugleich bleibt ihm aber auch, wenn es wesentlich unernst ist und ohne literarischen Anspruch eigentlich nichts über sich selbst hinaus bedeuten will, der ungeschichtliche und zeitlose Charakter des echten Spiels. Beide Aspekte sind von seiner Mehrdimensionalität her möglich, sie gründen in dem Zugleich von naivem Sprachspiel und bewußter Gestaltung, von „Scherz“ und „künstlerischer Station“ (vgl. B S. 175). So bleibt der literarhistorische Ort der Galgenlieder als zeitlos-ursprüngliches Sprachspiel in der Epoche des Aufbruchs der modernen Kunst wesentlich mehrdimensional.

Sind die Galgenlieder eine wörtlich zu verstehende Spiel-Art der modernen Poesie, so wird die hier aufgerissene Tradition zu einer Reihe von Vorspielen und Beispielen. Auch sie hat den Charakter dieser Mehrdimensionalität, wenn in ihr literarhistorische Erscheinungen wie Werke von Fischart, Brentano und Arp, aber auch so ungeschichtliche und zeitlose Sprachbildungen wie der Kindervers nebeneinander stehen können. Die Galgenlieder stehen mit ihrer Entstehungszeit um das Jahr 1910 exponiert in dieser Kette von Dichtungen, die im Spiel und als Spiel Grundlagen und Konsequenzen aufweisen, die zugleich wesentliche Strukturen der modernen Lyrik sind. Das Verbindende und Gemeinsame aber sind dabei nicht spezifische „Modernismen“, sondern die Einheit liegt vielmehr in einer der ältesten und ursprünglichsten Formen der Poesie überhaupt: im weltbildenden Sprachspiel. Nur so rücken diese Einzelglieder in wesentliche und mehr als zufällige Nähe. Sie alle sind Beispiele für eine Dichtung, die sich im Spiel der Sprache selbst überläßt, die dichterische Sprache in einem ursprünglichen Spielcharakter ist. Daß sich diese Spracherscheinungen so weit Tendenzen der modernen Lyrik nähern und bei Arp direkt mit ihnen zusammenfallen, liegt letztlich in

deren Rückwendung in das Elementare und Anfängliche aller Poesie. Hier liegt die Gemeinsamkeit, nicht in einer ähnlich gearteten Zeit- und Welterfahrung oder im Ausdruck eines gleichen inneren Erlebnisses.

Die Arbeit wollte an den Galgenliedern dichterische Sprache in ihrem ursprünglichen Spielcharakter exemplarisch beobachten. An ihrem Ende ergibt sich die Perspektive auf Sein, Möglichkeiten und Sinn einer Kunst, die sich bewußt von diesem Ursprung her versteht. C. F. von Weizsäcker hat in einem Aufsatz „Entepente und die abstrakte Kunst“ gerade von Morgensterns Galgenliedern ausgehend eine solche Perspektive verfolgt mit der Frage, wieweit das „spielende Erfassen der Bedingungen der Möglichkeit von Kunst selbst Kunst sein“ kann. Seine Antwort lautet: „Heutige Kunst, die ins Abstrakte vorstößt, ist oft nur erträglich, weil und soweit sie erheitert. Vielleicht ist auch Picasso dort am besten, wo er mit dem Beschauer über das Bild oder durch das Medium des Bildes über den Beschauer lacht.“ Und er fragt dann weiter mit Bezug auf Morgensterns „abstraktes“ Sprachgebilde „Das große Lalulā“: „Ist diese Kunst nicht entepente?“¹¹⁵

Darin liegen zugleich Frage und Antwort nach Möglichkeit und Wirklichkeit einer Kunst in der Spieldimension jenseits des Ernstes. Eine ähnliche Antwort hat Mallarmé auf die Frage nach dem Sinn seiner Poesie gegeben: „Wozu dient das alles? Zu einem Spiel.“¹¹⁶ Und auch die Schlußbetrachtung dieser Arbeit, in der ein vergleichender Ausblick auf das bildnerische Werk Paul Klees versucht werden soll, wird eine gleiche Perspektive aufreißen. Es ist die Perspektive, aus der sich die Intention einer Arbeit über die jenseits des Ernstes stehende Dichtung der Galgenlieder ergab.

¹¹⁵ C. F. von Weizsäcker, Entepente und die abstrakte Kunst, in: Merkur, Bd. VI, Jg. 1952, S. 398 f.

¹¹⁶ Zitiert nach Hugo Friedrich, a. a. O. S. 87.

E. *Schlußbetrachtung*

DIE SPRACHWELT DER GALGENLIEDER CHRISTIAN MORGENSTERNS UND DIE BILDWELT PAUL KLEES

Das abschließende Kapitel dieser Arbeit möchte einen Vergleich geben. Der Versuch soll gemacht werden, die eigenartige Sprachwelt der Galgenlieder mit der ebenso eigenartigen und auffällig ähnlichen Bildwelt des Malers Paul Klee in eine Beziehung zu setzen. Dieser Versuch verfolgt eine Perspektive, die sich sowohl von der Einzelinterpretation der Galgenlieder als auch gerade von ihrer geistesgeschichtlichen Einordnung und Bestimmung her öffnet. Er soll daher im Rahmen dieser Arbeit zugleich als ein zusammenfassender Rückblick und als ein weiterweisender Ausblick verstanden sein.

Christian Morgenstern (1871—1914) und Paul Klee (1879—1940) waren Zeitgenossen. Klee hat Morgensterns Galgenlieder nachweislich gekannt: in seinen Tagebüchern findet sich im Jahre 1909 die Eintragung: „Mit Morgensterns Galgenliedern sei das Jahr beschlossen.“¹ Und in einer Handzeichnung aus dem Jahre 1922 betitelt „Glockentönin BIM“² liegt ein direkter Bezug auf das Galgenlied „BIM, BAM, BUM“ (G S. 40) vor. Will Grohmann schreibt in einer Ausgabe dieser Handzeichnungen dazu: „Klee zeichnet so, wie Morgenstern dichtet.“³ Und in der einschlägigen Literatur über Paul Klee ist in dieser Weise mehrfach auf eine Verwandtschaft und auch auf eine Beeinflussung Klees durch Morgenstern hingewiesen worden⁴. Natürlicherweise sind das bloße Hinweise, die in ihrem Rahmen auf die eigene Problematik der Galgenlieder nicht eingehen können. In der bisherigen Literatur über Morgenstern dagegen fehlen

¹ Paul Klee, Tagebücher 1898—1918, hrsg. von Felix Klee, Köln 1957, S. 252.

² Paul Klee, Handzeichnungen. Hrsg. von Will Grohmann, Wiesbaden o. J. (Inselbücherei Nr. 294) Abb. 14.

³ Ebd. Geleitwort von Will Grohmann.

⁴ So Werner Haftmann, Paul Klee, Wege bildnerischen Denkens, Frankfurt a. M. 1961, S. 106; Carola Giedion-Welcker, Paul Klee, Stuttgart 1954, S. 14 f.; dies., Paul Klee in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, Hamburg 1961, S. 24 und S. 46; Will Grohmann, Paul Klee, Stuttgart 1959, S. 51, S. 123, S. 151. Und auch Werner Schmalenbach weist in seiner Werkmonographie: Paul Klee, Stuttgart 1958, auf einen Zusammenhang Morgenstern—Klee hin, wenn er am Schluß (S. 32) das Galgenlied „Fisches Nachtgesang“ zitiert. Vgl. auch S. 6 f.

solche Hinweise ganz. Es ist auch unwahrscheinlich und nicht nachweisbar, daß Christian Morgenstern seinerseits Paul Klee und sein Werk gekannt haben könnte, was durch die einfache Tatsache erklärbar erscheint, daß Klees eigentliches Schaffen, vor allem aber sein öffentliches Bekanntwerden in weiteren Kreisen erst in die Zeit nach dem ersten Weltkrieg fallen. Aber es gibt doch auch von Morgenstern gerade im Zusammenhang mit den Galgenliedern Äußerungen, die eine ganz bestimmte und bewußte Beziehung zur bildenden Kunst sichtbar werden lassen und die für die hier aufzureißende Perspektive äußerst aufschlußreich sind.

In einem Brief aus dem Jahre 1902 schreibt Morgenstern: „Alles in allem drängt es mich mehr denn je, mich universeller zu betätigen, als es in Lesen und Schreiben möglich ist... Linien und Farben sind meine Domäne, und ich muß im grauen Elend des Buchstabens leben. Ein zerknittertes Papier kann mich berauschen...“ (B S. 138). Und ein andermal schreibt er nach einem Experiment, lebendige Blätter auf Papier durchzukopieren: „Es ist das wieder ein Schleichweg zur Bildenden Kunst... Auch improvisiere ich in Papierschnitzel und Manschetten, in Haarnadeln, Holzklammern und Zollstöcken“ (B S. 231). Bruno Cassirer erzählte: „Morgenstern liebte es, seine Galgenliedergebilde auch formal darzustellen. In seinem Büro hingen geklebte Fabeltiere und aus zwei Manschetten, die auf seinem Bücherregal standen, hatte er ein höchst groteskes Wesen geknetet.“⁵

Solche „Galgenliedergebilde“ sind erhalten geblieben. Es gibt eine von Morgenstern selbst illustrierte Ausgabe der Parodien und Grotesken, „Die Schallmühle“⁶. In der Biographie von Michael Bauer finden sich einige Abbildungen und auch Carola Giedion-Welckers Monographie über Klee enthält die Abbildung eines Scherenschnittes von Morgenstern „Zwei Kletterer (Palmström und Korf)“ aus den Jahren 1901/02⁷. Morgensterns eigene formale Darstellungen der Galgenlieder sind Scherenschnitte, mehr oder minder zufällige Papierschnitzelkonstruktionen, die wie die Galgenlieder selbst gar nichts mit einer naturalistischen Abbildung und Wiedergabe der Wirklichkeit gemein haben, sondern mit bestimmten Tendenzen der modernen Malerei in erstaunlicher Weise übereinstimmen und dem Dadaismus und verwandten Kunstrichtungen, aber auch gerade wesentlichen Formen der Malerei Paul Klees äußerst nahestehen. Carola Giedion-Welcker schreibt: „Der Bildteil (der ‚Schallmühle‘) scheint in diesem Zusammenhang von besonderem Interesse durch eine gewisse Formverwandtschaft mit Klee.“⁸

Diese Verwandtschaft aber muß letzten Endes in einer wesentlichen Ähnlichkeit von Grundstrukturen gründen, die der Morgensternschen Dichtung und der Kleeschen Malerei gemeinsam sind. Am offensicht-

⁵ Bauer, a. a. O. S. 191.

⁶ Chr. Morgenstern, *Die Schallmühle. Grotesken und Parodien*, München 1928.

⁷ Giedion-Welcker, *Paul Klee in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, a. a. O. S. 24.

⁸ Ebd.

lichsten und deutlichsten sind sie an der schon erwähnten Handzeichnung Klees „Glockentönnin BIM“ faßbar.

Morgensterns Galgenlied „BIM, BAM, BUM“ beginnt: „Ein Glockenton fliegt durch die Nacht . . .“ Es ist BAM, der die ihn mit BUM betrübende BIM sucht, sie aber nicht erreichen kann, da er in falscher Richtung fliegt. Bei Klee erscheinen die Umrisszeichnung einer Glocke und ein einem Vogelflügel ähnelndes geometrisch-lineares Gebilde „BIM“, die Wege zu BAM und BUM sind durch Pfeile bezeichnet. Durch die Anspielung auf die eigene Spielwelt eines Galgenliedes erhält Klee hier die Möglichkeit, ebenso eine eigene, andere, nicht mehr abbildende Bildwelt zu entfalten. Die Möglichkeit eines Sichtbar-werden-Lassens eigentlich unsichtbarer Weltteile und die sich daraus ergebende Erweiterung der Bilddimension schöpft Klee aus dem Galgenlied. Er kann eine eigene bildimmanente Spielhandlung sichtbar machen, wenn er ihren Ablauf und damit eine eigene innere Bild-Zeit durch Pfeile und die an den Rand geschriebenen Namen darstellt. Durch die Anspielung auf ein Galgenlied kommt er so zu einer eigenen selbstgesetzlichen bildhaften Aussage; er illustriert nicht Morgensterns Gedicht, sondern gibt es gleichsam noch einmal parallel in einer adäquaten Zeichensprache.

Dieses Bild ist jedoch im Werk Paul Klees keinesfalls ein Einzelfall, in seinen Bildern begegnet uns immer wieder ganz ähnlich wie in den Galgenliedern eine eigentümlich andere Welt, die sich jenseits aller Realitätsbindung als völlig in sich geschlossene eigenständige Bildwelt entfaltet, in der wir „andere Dinge als Andere“ sehen. Auch in ihr finden sich zwar noch Dinge und Teile von Gegenständen, aber auch sie stehen nicht mehr in den gewohnten Bezügen unserer empirischen Wirklichkeit. Wenn es bei Morgenstern möglich wird, daß ein Knie oder ein Stiefel einsam in der Welt umherlaufen, Küsten sich revoltierend vom Festland lösen oder ein Seufzer Schlittschuh läuft, so entspricht das bei Klee der bildlichen Erscheinung von einsamen Gliederteilen, deformierten Gestalten, eigenständig agierenden Dingen und Dingteilen, von belebt und konkret erscheinenden, dabei aber eigentlich unsichtbaren und abstrakten Wesenheiten. Als Beispiele für viele mögen die Bilder „Irrung auf Grün“ (Mischtechnik 1930) und „Rausch“ (Öl und Tempera 1939) stehen; auf dem ersteren ist ein einsamer menschlicher Unterschenkel innerhalb eines streng geometrisch konstruierten Porträts sichtbar, auf dem anderen geht ein selbständiger Bauch auf allen vieren spazieren. In der „Revolution des Viaduktes“ (Öl 1937) lösen sich die einzelnen Bogenteile aus ihrer gewohnten Funktion und marschieren auf den Betrachter zu, in der Handzeichnung „Glockentöne“ von 1918 erscheint das nur akustisch Wahrnehmbare in einer an das Kinderspielzeug des Hampelmanns erinnernden Bildgestalt. Destruktion der gewohnten Welt, Einbruch des vertrauten Weltraumes in der gleichzeitigen Schöpfung und Konstruktion einer neuen, eigenen Welt — das sind wesentliche Gemeinsamkeiten in Morgensterns und Klees Werk, Gemeinsamkeiten, die einer auffallend gleich strukturierten „Grundsituation“ entspringen.

Für Morgenstern ergab sich die Möglichkeit zu einer solchen Destruktion der empirischen Realität aus einer ganz bestimmten Weltsicht: der Erfahrung unserer Wirklichkeit nicht als einer einzigen objektiv seienden Dingwelt, sondern als nur einer Sichtmöglichkeit aus der wesensmäßigen Pluralität einer so-oder-so-seienden Welt. Ganz im selben Sinne einer pluralistischen Grundgestalt der Welt äußert sich auch Paul Klee, wenn er sagt: „Ich möchte nun . . . zu zeigen versuchen, wieso der Künstler oft zu einer solchen scheinbar willkürlichen ‚Deformation‘ der natürlichen Erscheinungsformen kommt . . . Er ist vielleicht, ohne es zu wollen, Philosoph. Und wenn er nicht, wie die Optimisten, diese Welt für die beste aller Welten hält . . . so sagt er sich doch: In dieser ausgeformten Gestalt ist sie nicht die einzige aller Welten!“⁹ Welterfahrung ist hier nicht ein einfaches In-Beziehung-Treten eines selbstgewissen Subjektes zu einer an und für sich seienden Objektwelt, und sie kann auch nicht ihren künstlerischen Ausdruck in einer bloßen, möglichst objektiv nachbildenden Annäherung an die empirische Wirklichkeit finden. Nicht ein Gegenüber zur Welt, nicht die Erfahrung des Dinges als selbständiger, sichtbarer und greifbarer Gegenstand ist der schöpferische Urgrund dieser Kunst, sondern ein tieferes Wissen um die letztliche Einheit von Ich und Ding, um die Ganzheit der Welt. Werner Haftmann sagt in diesem Zusammenhang über Klee: „Das Ich des Menschen und das Du des Dinges verstehen als eine Einheit im Geviert, wo unten die gemeinsame Verwurzelung des Irdischen und oben die kosmische Gemeinsamkeit ist.“¹⁰ Und er zitiert Klee selbst: „Früher schilderte man Dinge, die auf der Erde zu sehen waren, die man sah oder gern gesehen hätte. Jetzt wird die Realität der sichtbaren Dinge offenbar gemacht und dabei dem Glauben Ausdruck verliehen, daß das Sichtbare im Verhältnis zum Weltganzen nur isoliertes Beispiel ist und daß andere Wahrheiten latent in der Überzahl sind. Die Dinge erscheinen in erweitertem und vermannigfaltetem Sinne, der rationalen Erfahrung von gestern oft scheinbar widersprechend.“¹¹

Für den Dichter Morgenstern ergab sich aus einer solchen Weltsicht, daß der Mensch seine Sprache nicht als ein bloßes Instrument erfährt, das er nur zur Wiedergabe der Objektwelt in der Funktion der Mitteilung handhabt, sondern die Sprache wird ihm unabtrennbar zum Wesen des Menschen selbst: „Man ist ja — diese Worte selbst.“¹² Für den Maler Klee verdichtet sich eine gleiche Erfahrung in dem Tagebuchsatz: „Ich und die Farbe sind eins.“¹³ In beiden Fällen können Wort und Farbe keinen Instrumentcharakter mehr haben, sie sind nicht mehr primär Mittel für Ausdruck, Wiedergabe und Mitteilung empirischer Tatsachen, in beiden Fällen erhalten sie vielmehr einen eigenen selbständigen Wert, so daß eine wesentlich antinaturalistische Wort- oder Farbenkunst ent-

⁹ Paul Klee, *Das bildnerische Denken. Schriften zur Form- und Gestaltungslehre*, hrsg. von Jürg Spiller, Basel 1956, S. 69.

¹⁰ Haftmann, Paul Klee, a. a. O. S. 71.

¹¹ Zitiert nach Haftmann ebd. ¹² ST S. 73.

¹³ Paul Klee, *Tagebücher*, a. a. O. S. 308.

stehen muß. Klee hat diese Kunst in einem exemplarischen Satz charakterisiert, der wie alle hier angeführten Klee-Zitate auch für die Galgenlieder gelten kann: „Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar.“¹⁴

Diese sichtbar werdende Welt ist bei Morgenstern eine Eigenwelt der Sprache, bei Klee ist es die eigenständige Bildwelt aus Farbe und Linie. In den Galgenliedern ergeben sich aus dem Spiel autonom gewordener Worte und Sprachelemente, aus allein sprachlichen Möglichkeiten eigene Gedichtwelten, die sich ziel- und zwecklos, das heißt: allein um ihrer selbst willen, entfalten. Im bildnerischen Werk Klees geschieht das gleiche im Bereich der Linie, was Klee selbst in seinem 1925 in der Reihe der Bauhausbücher erschienenen „Pädagogischen Skizzenbuch“ so ausdrückt: „Eine aktive Linie, die sich frei ergeht, ein Spaziergang um seiner selbst willen ohne Ziel.“¹⁵ Und Carola Giedion-Welcker kommentiert das: „Die Linie ist also zur autonomen Persönlichkeit geworden... Bei Klee erscheint die Linie aus sich selbst heraus aktions- und ausdrucksfähig geworden, so wie bei Kandinsky die Farben als selbständige Wesen aus den Tuben strömen. Klees Linie geht einfach spazieren.“¹⁶ Eine Schlußfolgerung drängt sich auf, die vergrößernd auf die kurze Formel gebracht werden kann: was für Morgenstern das Wort ist, das sind Farbe und Linie für Klee. Beide tun im Raum der Sprache beziehungsweise im Raum des Bildes dasselbe.

Der Spaziergang eines Wortes um seiner selbst willen liegt beispielhaft in dem eingehend interpretierten Galgenlied „Die Nähe“ vor; die befreite, sich frei ergehende Linie schafft und durchzieht das gesamte graphische Werk Klees, sie findet sich aber auch ebenso in seinen farbigen Kompositionen bis hinein in die etwa 1937 einsetzende Ausformung des Spätstils, wo sie, jetzt in breite, schwarze Balkenstriche geteilt, hieroglyphenartig eine eigene Bildwelt formt. Die Linie Klees hinterläßt auf diesen eigenmächtigen Spaziergängen bald strenge geometrische Spuren („Der Familienspaziergang“. Reißfeder, farbig, 1930 oder „Botanischer Garten“. Handzeichnung 1926), bald pflanzliche Wachstumsgebilde („Abseitspflanzen“. Handzeichnung 1921; „Silbermondschimmelblüte“. Handzeichnung 1921), sie schafft seltsame tierische und menschliche Physiognomien („Dame Dämon“. Tempera und Öl 1935; „Militärischer Spuk“. Handzeichnung 1928) oder sie verschlingt sich auch arabeskenartig und erzeugt ornamentale Strahlenbündel und wie vom Wind aufgeblähte und bewegte Flächenteile („Gedenkblatt für Lieschen“. Handzeichnung 1921, „Feuerwind“. Öl 1923). Ebenso beginnt auch die Farbe, nur noch immanenten Bildgesetzen gehorchend, ein Eigenleben zu führen. Aus Überblendung, Kontrastierung, Inbeziehungsetzung ergeben sich nur in sich selbst bewegte reine Farbenspiele, auf die noch an anderer Stelle näher

¹⁴ Paul Klee (Beitrag) in: Schöpferische Konfession, Berlin 1920, S. 28.

¹⁵ Zitiert nach Carola Giedion-Welcker, Paul Klee, a. a. O. S. 40.

¹⁶ Ebd.

einzugehen sein wird. Vorerst gilt es nur festzuhalten, daß in allen diesen Bildern Linie oder Farbe als das Primäre erscheinen: die Deformation unserer Wirklichkeit ergibt sich allein aus ihren Spielbewegungen und ist weder Antrieb noch Darstellungsabsicht. Das Morgensternsche Sich-Einlassen auf die Eigenbewegung der Sprache entspricht einem Entstehen-Lassen des Bildes aus Linien und Farben bei Klee, die freischwingende Linie und die losgelöste Farbe besitzen für ihn die gleiche ursprüngliche Schöpfungskraft wie für Morgenstern das spielende, assoziativ ausgreifende Wort.

Damit aber rücktauch für die Bildwelt Paul Klees das Phänomen des Spiels in ein entscheidendes Licht. In den Galgenliedern handelte es sich um wesentlich spielerische Entbindung spracheigener Kräfte, um spielerische Auflösung der gewohnten Dingordnung und phantastische Neuordnung der Dinge im Spiel. Auch für diesen Aspekt des rein spielerischen Tuns finden sich bei Klee Ansätze und Hinweise.

Von 1920—1931 wirkte Klee als Lehrer am Bauhaus. Die charakteristische und wesentlich neue Lehrmethode, die auch Klee in seinen Klassen anwandte, nahm ihren Ausgangspunkt jeweils in einer ganz bestimmten Weise am Material selbst. „Am Material setzte die Phantasie als ernsthafter Spieltrieb an. Sie war frei, alles zu tun, wenn dies vom Material her begründet war . . . Jede derart vertiefte Anschauung aber hat als Ergebnis — das Staunen. Erziehung zum Staunen: das war die erste Lehre, die zu erteilen Klee dem schweisgsamen Material allein überließ.“¹⁷

Der Einsatzpunkt des Staunens, Hinwendung zu elementaren ursprünglichen Formen — das begegnete auch in den Galgenliedern. Ihre Nähe zum Kindervers entspricht der Nähe der Kleeschen Graphik zur Kinderzeichnung, aber hier wie dort gibt es auch denselben wesentlichen Unterschied: die bewußte Gestaltung. Wie die Galgenlieder haben auch Klees Zeichnungen durchaus etwas kindhaft Ursprüngliches, aber gleichzeitig ist hier auch ein bewußtes formales Können am Werk, kommen Witz und geistige Überlegenheit ins Spiel, die das Kind noch nicht besitzt. Das spielerische Tun des Künstlers ist auf einer höheren Ebene bewußt und durchreflektiert. Dabei läßt sich Klees Hinwendung zum Elementaren allerdings nicht allein aus dem Spielcharakter seiner Kunst erklären, die Grundlagen sind differenzierter. Ebenso ist sein künstlerisches Schaffen auch nicht allein in der Weise ein Tun-als-ob, wie es in den Galgenliedern der Fall ist, zumal hinter dem Spätstil stehen andere als nur spielerische Antriebe. Wesentlich ist jedoch, daß das Spiel nicht der Grundintention dieser Malerei widerspricht. Und so gibt es in dem ungefähr 9000 Bilder umfassenden Gesamtwerk Klees eine Reihe von Bildern, die ganz ähnlich wie die Galgenlieder eine reine Spielwelt entfalten und die vielleicht ebenso für ihren Schöpfer zugleich ein Scherz und eine künstlerische Station waren¹⁸. Denn auch für Klee liegen im Spiel Grund und Mög-

¹⁷ Haftmann, Paul Klee, a. a. O. S. 66.

¹⁸ Vgl. B S. 175.

lichkeit für eine Loslösung von der rein empirischen Welt, für eine künstlerische Abstraktion, die keineswegs nur einer verzweifelten Weltzerstörung oder Weltflucht entspringt. „Abstraktion von dieser Welt mehr als ein Spiel, weniger als ein diesseitiger Zusammenbruch,“ schreibt er 1913 in sein Tagebuch¹⁹. Und eine noch tiefere Dimension öffnet sich, wenn wir lesen: „So wie ein Kind im Spiel uns nachahmt, ahmen wir im Spiel den Kräften nach, welche die Welt erschufen und erschaffen.“²⁰

So kann auch Klees Werk analog zur Sprach-Spiel-Welt der Galgenlieder in weiten Teilen als eine reine Linien- oder Farben-Spiel-Welt angesprochen werden. Die erst aus einer Spielbewegung der Sprache sich ergebende und eigentlich nichts über sich hinaus bedeutende Eigenwelt der Galgenlieder findet eine weitere eigentümliche Parallele. Auch für Klee entfaltet sich aus einem primären, noch bedeutungsfreien Farben- und Linienspiel sekundär eine eigene Bildwelt. Seinen Ausdruck findet das in der Tatsache, daß für Klee der mögliche Gegenstand eines Bildes erst das Resultat des Malaktes ist und daß er seine Bildtitel erst nachträglich vor dem fertigen Bild „fand“. „Der Beschauer deutet“, äußerte er gesprächsweise, „ich bin zum Schluß selber Beschauer und lasse mich beschenken.“²¹ Denn: „Nicht Gedachtes wird bildnerisch interpretiert... sondern Sich-Bildendes wird sichtbar.“²² Und: „Meine Zeichen sind keine gewollten Träger von Inhalten. Sie sind Bildungen: eigenlebige, eigenständige Formen unter Formen.“²³

Die sich so ergebenden Bildtitel aber reißen nun in vielen Fällen eine den Galgenliedern so ähnliche Welt auf, daß gerade an ihnen Nähe und Verwandtschaft am deutlichsten werden. Man fühlt sich unmittelbar in die mitternächtliche, „freudig-schreckliche“ Galgenberg- und Mondwelt versetzt, wenn man Titel wie die folgenden liest: „Schicksalsstunde um dreiviertel Zwölf“, „Silbermondschimmelblüte“, „Silbermondgeläute“, „Mondlied“, „Tiere bei Vollmond“, „Dame Dämon“, „Der Torso und die Seinen bei Vollmond“. Und aus der Welt des Gingganz scheint „Das Stuhltier (Tier mit Möbelallüren)“ zu stammen oder ein „Lohengrin im Kino“, ein „Festzug auf Schienen“, ein seltsamer „Dr. Bartolo“ oder der „Vogel Pep“, ein „X-chen“ und auch der „Eigenwille einer Brille“. Die „Zwitschermaschine“ oder der „Apparat für feine Akrobatik“ aber könnten ebenso gut spielerische Erfindungen Palmströms oder v. Korfs sein. Auch ein „Lenkbarer Großvater“ (Handzeichnung 1930) würde in diese Welt passen, eine streng geometrische Federzeichnung, in der eine gewöhnlich im übertragenen Sinne gebrauchte Redensart wörtlich verstanden, d. h. hier im Bilde dargestellt ist, wenn der Enkel, auf dem Rücken des Großvaters stehend, diesen tatsächlich mittels eines Hebels lenkt. Die gleiche Doppelbödigkeit wie in so vielen Galgenliedern tut sich hier auf,

¹⁹ Paul Klee, Tagebücher, S. 290.

²⁰ Zitiert nach Haftmann, Paul Klee, a. a. O. S. 95.

²¹ Hans Friedrich Geist (Beitrag) in: Erinnerungen an Paul Klee, hrsg. von Ludwig Grote, München 1959, S. 90.

²² Ebd. S. 92. ²³ Ebd. S. 90.

und zugleich fällt der Blick auf eine andere auffällige Parallele: das Wortspiel. Es dürfte kein Zufall sein, daß es in den Bildtiteln Klees eine wesentliche Rolle spielt. So malt er zum Beispiel 1936 ein Bild betitelt „Caligula“, auf dem wirklich nur ein „Stiefelchen“ sichtbar wird, oder im Jahre 1935 ein „W-geweihtes Kind“, auf dessen Antlitz der Buchstabe W zu sehen ist. Auf dem Bilde „Dompteur der wilden Wolfsmilchpflanze“ von 1923 erscheint diese Pflanze wirklich „wild“ mit aufgerissenen Augen und einem Wolfsrachen, auf dem Bild „Drei Vierer segeln“ (1940) erscheinen drei Segelschiffe deutlich jeweils aus der Zahlenfigur vier gebildet. Oder Klee nennt ein Bild „Lomolarm“, eine Wortbildung aus *l'homme aux larmes*, die unmittelbar an das Galgenliedergeschöpf „Tulemond“ aus *tout le monde* erinnert, und eine fremde und ferne Stadt heißt „Air-tsu-dni“, wobei der Name nur die auseinandergetrennte Umkehrung des Wortes *industria* ist. Sogar noch unter einem der letzten Bilder Klees findet sich als Titel ein Wortspiel: „Schlamm-Assel-Fisch.“

Solche Hinweise mögen jeweils für viele stehen. Dabei reicht diese Parallelität der Sprachwelt der Galgenlieder und der Bildwelt Paul Klees aber noch weiter bis an eine gemeinsame letzte Konsequenz: sie liegt in den Galgenliedern dort, wo im „großen Lalulā“ die Sprache jede Bedeutung verliert und sich nur mehr ein reines sinn- und zweckfreies Spiel der Sprachelemente Klang, Rhythmus, Reim entfaltet. Ganz Entsprechendes findet sich auch bei Klee, wenn er nur noch Farben neben- oder untereinander setzt zu Farbtafeln, die über ihre reine Farbllichkeit hinaus keine Bedeutung mehr haben. Solche Spiele mit dem Bildelement Farbe finden sich immer wieder im Gesamtwerk, als Beispiele seien „Farbtafel (auf majorem Grau)“ (Pastell mit Kleister 1930) und „rot/violett/gelbgrün gestuft“ (Aquarell 1922) genannt. Der spielerisch befreite Sprachrhythmus der Galgenlieder („Fisches Nachtgesang“) findet eine Entsprechung in Farbtafeln, die allein rhythmisch gegliedert sind: „Rhythmisches“ (Öl 1930).

Manchmal jedoch geschieht es, daß diese Farbtafeln nachträglich im Titel doch wieder eine bestimmte eigene Bedeutung gewinnen: so evoziert zum Beispiel eine Tafel aus farbigen Quadraten, die gleichsam vom Zentrum her erhellt ist, den Titel „Blühendes“ (Öl 1934), andere Tafeln heißen „Alter Klang“ (Öl 1925) oder „Klang der südlichen Flora“ (Öl 1922). Das aber hat wiederum in den Galgenliedern seine Parallele im „Gruselett“, wo auch eine Reihe von an und für sich genommen bedeutungslosen Worten eine bestimmte Stimmung suggeriert.

Schließlich stehen die Galgenlieder und die Bildwelt Paul Klees auch in einem gleichen Verhältnis zur Groteske beziehungsweise zum Surrealismus. Ihre Eigenwelt ist weder Abbild einer monströsen Traumwelt oder phantastisch-absurden Vorstellung, noch Ausdruck einer bodenlos-unheimlichen Weltentfremdung. Sie entfaltet sich vielmehr gleichsam parallel zur empirischen Wirklichkeit als eine wesentlich anders geordnete Welt, deren Ordnung sich aus sprach- beziehungsweise bildeigenen Kräften bestimmt. In ihr können sowohl destruierte Dinge der Realität wie

auch des Traumes und der bloßen Vorstellung erscheinen, die dann ununterschieden im gleichen Spielraum stehen, bis zur Groteske aber verschärft sie sich nicht.

Wie Morgensterns Galgenlieder wiederholt solche Deutungen erfahren haben, so wurde und wird auch Klees Kunst oft unter der Kategorie des Grotesken gesehen und dem Surrealismus nahestellt. Zwar beteiligte Klee sich 1925 an einer Gruppenausstellung der Surrealisten in der Galerie Pierre in Paris, aber solche Kontaktpunkte, die es auch zum Dadaismus hin gibt, bleiben peripherisch. Wirklich Groteskes findet sich nur in dem schmalen, vom späteren Schaffen sich deutlich unterscheidenden Frühwerk, in den an Goya orientierten zehn Radierungen, die er 1906 in der Münchner Sezession ausstellte und deren Titel schon bezeichnend sind: „Komiker“, „Zwei Männer, einander in höherer Stellung vermutend, begegnen sich“, „Drohendes Haupt“ usw. Das ist wirklich groteske Satire, die sich teilweise bis ins Phantastische steigert, das ganze übrige Werk Klees aber entwickelte sich anders und läßt sich nicht mehr mit dieser Kategorie erfassen²⁴.

Wie den Galgenliedern fehlt eben auch den Kleeschen Bildern wesentlich eine Ausrichtung auf ein außerhalb ihrer eigenen Welt liegendes Woraufhin. Sie lassen sich weder als mehr oder weniger automatische Resonanzen eines persönlichen oder kollektiven Unterbewußten erklären, noch wollen sie aufdecken, angreifen, verspotten oder karikieren. Das alles kann zwar mit ins Spiel kommen, muß dann aber auch aus dem Spiel her verstanden werden: Klees Symbol- und Zeichensprache ist nicht eine verschlüsselte Wiedergabe von etwas anderem, sondern sie ist in sich wesentlich mehrdeutig. Weder in den Galgenliedern noch in den Bildern Klees drängt nur die *eine*, alles verschlingende und in sich aufsaugende Dimension des unheimlich-unabwendbaren Grotesken auf den Leser oder Beschauer ein: sie bleiben vielmehr ihrem Wesen nach mehrdimensional.

Der bezeichnendste und auch wohl eigentümlichste Zug der Kleeschen Malerei ist darum auch die Heiterkeit, der Unernst, der gerade immer wieder aus seinen Bildtiteln spricht. Es bedeutet genau wie bei Morgenstern keine Abwertung und Verharmlosung der künstlerischen Haltung, wenn man dieses Werk als jenseits allen Ernstes stehend begreift. Morgensterns und Klees Kunst weist gerade in dieser Grundhaltung auf einen letzten und wesentlichen Ursprung hin: auf das Spiel.

Und in dieser Grundhaltung liegt letzten Endes auch das tertium comparationis, das den Vergleich dieser Schlußbetrachtung nahelegte und ermöglichte. Dabei sei auf seinen nur andeutenden Charakter, seine Lückenhaftigkeit und auch Einseitigkeit in der Interpretation Kleescher Kunst ausdrücklich verwiesen; es sollten aber auch nur einige ihrer wesentlichen Grundlagen umrissen und aufgezeigt werden, die gerade aus der Perspektive der Galgenlieder sichtbar wurden. Zugleich dürfte damit nochmals ein Nachweis dafür erbracht sein, daß Morgensterns Galgenlieder nicht

²⁴ Auch Kayser verweist in seiner Darstellung über das Groteske bezeichnenderweise nur auf den jungen Klee. Vgl. Kayser, Das Groteske, a. a. O. S. 129.

als zufällige Einzelercheinungen am Anfang unseres Jahrhunderts entstanden, sondern im größeren Zusammenhang eines Umbruchs in der europäischen Kunst stehen — auch und gerade in ihrem wesentlichen Spielcharakter. Die Parallelen der Sprachwelt der Galgenlieder und der Bildwelt Paul Klees sind exemplarische Erscheinungen einer modernen Kunst, die ihre elementaren Gegebenheiten und Ursprünge nicht vergessen hat, sondern als Möglichkeiten bewußt erfaßt und ins Spiel bringt: Sprache, Linie, Farbe — und Spiel.

LITERATURVERZEICHNIS

I. Zitierte Werke von Morgenstern

- Morgenstern, Christian, *Alle Galgenlieder*. Galgenlieder, Palmström, Palma Kunkel, Gingsanz, Wiesbaden 1947.
- *Stufen*. Eine Entwicklung in Aphorismen und Tagebuchnotizen. Hrsg. von Margareta Morgenstern und Michael Bauer, München 1946.
 - *Ein Leben in Briefen*. Hrsg. von Margareta Morgenstern, Wiesbaden 1952.
 - *Das aufgeklärte Mondschaft*. 28 Galgenlieder und deren gemeinverständliche Deutung durch Jeremias Mueller, Dr. phil., Leipzig 1941.
 - *Epigramme und Sprüche*. München 1920.
 - *Mensch Wanderer*. München 1928.
 - *In Phanta's Schloß*. Ein Zyklus humoristisch-phantastischer Dichtungen, Berlin 1895.
 - *Melancholie*. Berlin 1906.
 - *Ein Kranz*. Zweite, mit „Ein Sommer“ verbundene Ausgabe (1899—1902), München 1922.
 - *Die Schallmühle*. Grotesken und Parodien, München 1928.
 - *Egon und Emilie*. Neuausgabe der Grotesken und Parodien, München 1950.
 - *Klein Irmchen*. Berlin 1921.
 - *Klaus Burrmann*. Ein Kinderbuch, Oldenburg 1942.
 - *Sausebrand und Mausbarbier*. Kinderlieder, Oldenburg 1951.

II. Literatur über Morgenstern

- Bauer, Michael, *Christian Morgensterns Leben und Werk*. Vollendet von Margareta Morgenstern unter Mitarbeit von Rudolf Meyer, München 1933.
- Bökenkamp, W., *Christian Morgenstern, poète d'humour surréaliste*, in: *Revue des lettres mod.* Bd. 1, 1954, Nr. 7/8, S. 1—18.
- Dietrich, Paula, *Weltanschauungsentwicklung in der Lyrik Chr. Morgensterns*. Diss., Köln 1925.
- Fiechtner, H. A., *Palmströms Kehrseite*, in: *Wort und Wahrheit*, Bd. 8, 1953, S. 699 ff.
- Fordheimer, Paul, *Zu Morgensterns „Steinachs“*, in: *Modern Languages Notes* 54, 1939, S. 198 f.
- Geraths, Franz, *Christian Morgenstern. Sein Leben und sein Werk*. Diss., München 1926.
- Giffey, Herbert, *Morgenstern als Mystiker*, Bern 1931.
- Goes, Albrecht, *Der Gaul. Eine Interpretation*, in: *Freude am Gedicht*, Frankfurt a. M., 1952, S. 39—45.
- Hiebel, Friedrich, *Christian Morgenstern. Wende und Aufbruch unseres Jahrhunderts*, Bern 1957.
- Klemperer, Viktor, *Christian Morgenstern und der Symbolismus*, in: *Zeitschrift für Deutschkunde* 42, 1928, S. 31 ff. und S. 124 ff.
- Mack, Albert, *Christian Morgenstern. Welt und Werk*. Diss., Zürich 1930.
- Martin, Bernhard F., *Christian Morgensterns Dichtungen nach ihren mystischen Elementen*, Weimar 1931.

- Morgan, B. Q., *The superior Nonsense of Chr. Morgenstern*, Books Abroad, 1938, S. 288 ff.
- Schönfeld, Herbert, *Über Chr. Morgensterns Grotesken*, in: *Zeitschrift für deutsche Bildung*, Bd. 8, 1932, S. 225 ff.
- Schuchhardt, Hugo, *Chr. Morgensterns groteske Gedichte und ihre Würdigung durch Leo Spitzer*, in: *Euphorion*, Bd. 22, 1920, S. 639 ff.
- Spitzer, Leo, *Die groteske Gestaltungs- und Sprachkunst Chr. Morgensterns*, in: *Motiv und Wort*, Leipzig 1918, S. 53 ff.
- *Zur Interpretation Chr. Morgensternscher Gedichte*, in: *Euphorion*, Bd. 23, 1921, S. 95 ff.
- Stählin, Friedrich, *Morgensterns Spiel mit der Sprache*, in: *Muttersprache*, 1950, S. 276 ff.
- Stockum, Th. C. van, *Chr. Morgenstern en zijn Galgenlieder*, in: *Neophilologus* 20/34, 1950, S. 20 ff.
- Untermann, Mally, *Das Groteske bei Wedekind, Thomas Mann, Heinrich Mann, Morgenstern und Wilhelm Busch*. Diss., Königsberg 1929 (Auszug).
- Weizsäcker, C. F. von, *Entepente und die abstrakte Kunst. Eine Trilogie*, in: *Merkur*, Bd. 6, 1952, S. 397 ff.

III. Allgemeine Literatur

- Arp, Hans, *Worte mit und ohne Anker*. Wiesbaden 1957.
- *Wortträume und schwarze Sterne*. Wiesbaden 1953.
- Arp, Huelsenbeck, Tzara, *Dada. Die Geburt des Dada. Dichtung und Chronik der Gründer*, Zürich 1957.
- Auerbach, Erich, *Die Welt in Pantagruels Mund*, in: *Mimesis*, Bern 1958.
- Ball, Hugo, *Die Flucht aus der Zeit*. Luzern 1946.
- Becker, Rudolf, *Clemens Brentano und die Welt seiner Märchen*. Diss., Frankfurt a. M., 1960.
- Biedermann, F. von (Hrsg.), *Goethes Gespräche*. Bd. 2, Leipzig 1909.
- Brentano, Clemens, *Briefe*. Hrsg. von Friedrich Seebaß, Nürnberg 1951.
- *Märchen. Sämtliche Werke*, hrsg. von Carl Schüddekopf, Bd. XI, XII, 1, XII, 2, München und Leipzig 1909—17.
- *Ponce de Leon. Gesammelte Werke*, hrsg. von Amelung/Viëtor, Bd. 4, Frankfurt a. M., 1923.
- Cysarz, Herbert (Hrsg.), *Deutsche Barocklyrik. Eine Auswahl*. Stuttgart 1957 (Reclams Universal-Bibliothek).
- Enzensberger, H. M., *Brentanos Poetik*. München 1961.
- (Eulenspiegel), Till Eulenspiegel. *Neudrucke deutscher Literaturwerke des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, Bd. 55/56, Halle a. S. 1884.
- Fiesel, Eva, *Die Sprachphilosophie der Romantik*. Tübingen 1927.
- Fink, Eugen, *Oase des Glücks. Gedanken zu einer Ontologie des Spiels*, Freiburg/München 1957.
- *Spiel als Weltsymbol*. Stuttgart 1960.
- Fischart, Johann, *Der Barfüßer Secten und Kuttentreit*. Neudruck in: *Deutsche Bibliothek*, hrsg. von Heinrich Kurz, Bd. 1, Leipzig 1866/67.
- *Eulenspiegel Reimensweiß*. *Deutsche National-Litteratur*, Bd. 18, 2, Stuttgart o. J.
- *Geschichtsklitterung (Gargantua)*. Hrsg. von Alsleben. *Neudrucke der deutschen Literatur des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, Bd. 65—71, Halle a. S. 1886.
- *Nacht Rab oder Nebelkräh*. Neudruck in: *Deutsche Bibliothek*. Hrsg. von Heinrich Kurz, Bd. 8, Leipzig 1866/67.
- Friedrich, Hugo, *Die Struktur der modernen Lyrik*. Hamburg 1956 (Rowohlts deutsche Enzyklopädie).
- Giedion-Welcker, Carola, Paul Klee. Stuttgart 1954.

- Giedion-Weldker, Carola, Paul Klee in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Hamburg 1961 (Rowohlt's Monographien).
- Goethe, Johann Wolfgang von, Von Arabesken. Werke, Bd. 47, Weimar 1896.
- Gradmann, Erwin, Phantastik und Komik. Bern 1957.
- Grohmann, Will, Paul Klee. Stuttgart 1959.
- Grote, Ludwig (Hrsg.), Erinnerungen an Paul Klee. München 1959.
- Haftmann, Werner, Paul Klee. Wege bildnerischen Denkens, Frankfurt a. M. 1961 (Fischer-Bücherei).
- Malerei im 20. Jahrhundert. München 1957.
- Hankamer, Paul, Deutsche Gegenreformation und deutscher Barock. Die Deutsche Literatur im Zeitraum des 17. Jahrhunderts, Stuttgart 1935.
- Die Sprache. Ihr Begriff und ihre Deutung im sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert, Bonn 1927.
- Harsdörffer, Georg Philipp, Frauenzimmer-Gesprechspiele. Nürnberg 1644—49.
- Hocke, Gustav René, Die Welt als Labyrinth. Manier und Manie in der europäischen Kunst, Hamburg 1957 (Rowohlt's deutsche Enzyklopädie).
- Manierismus in der Literatur. Sprach-Alchimie und esoterische Kombinationskunst, Hamburg 1959 (Rowohlt's deutsche Enzyklopädie).
- Huelsenbeck, Richard, Mit Witz, Licht und Grütze. Auf den Spuren des Dadaismus, Wiesbaden 1957.
- Hürlimann, Bettina, Europäische Kinderbücher in drei Jahrhunderten. Zürich und Freiburg i. Br. 1959.
- Huizinga, Johan, Homo Ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel, Hamburg 1956 (Rowohlt's deutsche Enzyklopädie).
- Jünger, Friedrich Georg, Über das Komische. Hamburg 1936.
- Kayser, Wolfgang, Die Wahrheit der Dichter. Wandlung eines Begriffes in der deutschen Literatur, Hamburg 1959 (Rowohlt's deutsche Enzyklopädie).
- Das Groteske in Malerei und Dichtung. Hamburg 1960 (Rowohlt's deutsche Enzyklopädie).
- Kunst und Spiel. Fünf Goethe-Studien, Göttingen 1961 (Kleine Vandenhoeck-Reihe).
- Klee, Paul, Das bildnerische Denken. Schriften zur Form- und Gestaltungslehre. Hrsg. von Jürg Spiller, Basel 1956.
- Handzeichnungen. Hrsg. von Will Grohmann, Wiesbaden o. J. (Insel-Bücherei Nr. 294).
- Katalog der Galerie Beyeler. Basel 1963.
- (Beitrag) In: Schöpferische Konfession. Berlin 1920.
- Tagebücher 1898—1918. Hrsg. von Felix Klee, Köln 1957.
- Über die moderne Kunst. Bern-Bümpliz 1945.
- Mackensen, Lutz, Zur Entstehung des Volksbuches vom Eulenspiegel, in: German. Monatsschrift, Bd. 24, 1936, S. 241 ff.
- Mauthner, Fritz, Beiträge zu einer Kritik der Sprache. 3 Bde., Stuttgart 1901/02.
- Die Sprache, in: Die Gesellschaft, Bd. 9, Frankfurt a. M. 1906.
- Mauthner, Franz Heinrich, Das Wortspiel und seine Bedeutung. Grundzüge der geistesgeschichtlichen Darstellung eines Stilelementes, in: Deutsche Vierteljahresschrift 9, 1931, S. 679 ff.
- Merker-Stammler, Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. Berlin 1926/28 u. 1958.
- Meyer, R. M., Künstliche Sprachen, in: Indogermanische Forschungen, Bd. 12, Jg. 1901.
- Narciss, Georg Adolf, Studien zu den Frauenzimmergesprächsspielen Georg Philipp Harsdörffers. Leipzig 1928.
- Novalis, Werke, Briefe, Dokumente. Hrsg. von Ewald Wasmuth, 3 Bde., Heidelberg 1957.
- Otto, Walter F., Die Musen und der göttliche Ursprung des Singens und Sagens. Düsseldorf 1955.
- Paul, Jean, Vorschule der Ästhetik. Sämtliche Werke, Bd. I, 11, Weimar 1935.

- (Penguin-Book), *The Penguin-Book of Comic and Curious Verse*. Harmondsworth 1952.
- Scheuer, Hans (Hrsg.), *Literarische Zeugnisse zur Poetik und Kulturgeschichte des deutschen Barock*. Leipzig 1926.
- Schiller, Friedrich von, *Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen*. Sämtliche Werke, Bd. 12, Säkularausgabe, Stuttgart und Berlin o. J.
- Schlegel, Friedrich von, *Gespräch über die Poesie*. Sämtliche Werke, Bd. 5, Wien 1846.
- Schmalenbach, Werner (Hrsg.), *Paul Klee, Fische*. Stuttgart 1958 (Reclams Universal-Bibliothek).
- Sedlmayr, Hans, *Die Revolution der modernen Kunst*. Hamburg 1955 (Rowohlts deutsche Enzyklopädie).
- Sommerfeld, H. (Hrsg.), *Deutsche Barocklyrik*. Berlin 1929.
- Sommerhalder, Hugo, *Johann Fischart's Werk. Eine Einführung*, Berlin 1960.
- Spitzer, Leo, *Die Wortbildung als stilistisches Mittel, exemplifiziert an Rabelais*. 1910.
- *Linguistics and Literary History. Essays in Stylistics I*, Princeton 1948.
- Staiger, Emil, *Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters*. Zürich 1953.
- Strich, Fritz, *Deutsche Klassik und Romantik*. München 1922.
- Thalmann, Marianne, *Das Märchen und die Moderne*. Stuttgart 1961.
- Vieth, Ludger, *Beobachtungen zur Wortgroteske*. Diss., Bonn 1931.
- Wacker, Otto, *Studien über die groteske Satire bei Johann Fischart*. Diss., Freiburg i. Br. 1927.
- Wolkenstein, Oswald von, *Werke*. Ausgabe von Schatz, Göttingen 1904.

GOTTLIEB SÜHNEN

Analogie und Metapher

Kleine Philosophie und Theologie der Sprache

Reihe: STUDIUM UNIVERSALE

137 Seiten, Oktav, Leinen (Bestell-Nr. 44203)

„In die Seiten dieses dem Umfang nach bescheidenen Büchleins ist eine ganze Summe lebendigen Wissens und der Weisheit über die Sprache eingegangen. Kein kurzes Referat gibt indes die reiche inhaltliche Fülle, die konstruktive Kraft, mit der der Stoff gebündelt wird, die Durchsichtigkeit des Sprachkleides und die wunderbare Einfachheit der Syntax, spiegelnd die Klarheit des Gedankenganges, wieder.“

Der christliche Sonntag, Freiburg

EUGEN FINK

Oase des Glücks

Gedanken zu einer Ontologie des Spiels

52 Seiten, Oktav, Pappband (Bestell-Nr. 47046)

„Die denkerische Kraft und die herrliche Sprache machen die Lektüre des Fink-schen Buches auch für den anspruchsvollen Leser zum Genuß, sieht er sich doch immer wieder vor überraschende Einsichten und weitere Ausblicke gestellt. Eine solche Philosophie des Spiels ist nicht nur geeignet, im Spielertum einen seltener beachteten Wesenszug des Menschen zu erfassen, sondern auch für empirische Arbeiten ein Grundgerüst klarer Begriffe zu schaffen.“

Jahrbuch für Ästhetik, Köln

VERLAG KARL ALBER FREIBURG/MÜNCHEN

SYMPOSION

Philosophische Schriftenreihe

Herausgegeben von Max Müller, Bernhard Welte, Erik Wolf

Heft 6:

MARIA OTTO

Reue und Freiheit

Versuch über ihre Beziehung im Ausgang von Sartres Drama

159 Seiten, Oktav, kartoniert (Bestell-Nr. 44035)

„Maria Otto entwirft eine philosophisch interessante, mit Selbständigkeit und Kühnheit durchdachte Skizze... Bei der Durchführung dieses Unternehmens entwickelt die Verfasserin eine solche spekulative Kraft der Unterscheidung und Aussage, daß der Ausgangspunkt, die Kritik an Sartre, zu einer Nebensache herabsinkt... Seinem Vokabular nach gehört dieser Traktat der Existenzphilosophie an. Aber er überschreitet die Grenze des Existentialismus in zweifacher Richtung: nach rückwärts, indem er an eine durch den Krisenbegriff Kierkegaards abgebogene Tradition anknüpft (die Begegnung mit dem Nichts macht einer Begegnung mit dem Sein Platz); nach vorwärts, da hier durch Feststellung des Primats quoad nos des Guten gegenüber dem Sein ein neuer Zugang zur ontologischen Wahrheit gewiesen wird.“

Philosophische Rundschau, Heidelberg

Heft 9:

ECKHARD HEFTRICH

Die Philosophie und Rilke

158 Seiten, Oktav, kartoniert (Bestell-Nr. 44038)

„Klar tritt im Gang der Erörterung das Problem der schöpferischen Weltbewältigung heraus, und durch kräftige Akzente gelingt es dem Verfasser, auf Gefahren, Grenzen und Mißbrauch der wechselseitigen Erhellung von Philosophie und Dichtung aufmerksam zu machen.“

Germanistik, Tübingen

VERLAG KARL ALBER FREIBURG/MÜNCHEN

831.009

M823w

Walter

Sprache und
Morgenst

Traditionszusammenhang. Das weltbildende Sprachspiel der „Galgenlieder“ erscheint so in einer wesensmäßigen Verwandtschaft sowohl mit den Anfängen der Poesie überhaupt als auch mit der Erscheinung einer absoluten Dichtung in der Moderne. Der Traditionszusammenhang reicht dabei von den vor- und unliterarischen Formen des Kinderliedes, des Sprachwitzes im Volksbuch vom Eulenspiegel und in der Nonsense-Dichtung über literarische Erscheinungen des Sprachspieles bei Fischart, in der Barocklyrik und in den Dichtungen Brentanos bis in die jüngste Moderne, zu Tendenzen der symbolistischen und dadaistischen Lyrik wie auch der modernen Malerei. Die Schlußbetrachtung der Arbeit setzt die Sprachwelt der „Galgenlieder“ in eine Parallele zu der auffallend ähnlich strukturierten Bildwelt Paul Klees.

Die „Galgenlieder“ Christian Morgensterns stehen hier für eine wörtlich und exemplarisch zu verstehende Spiel-Art der Kunst überhaupt, in ihrer Entstehungszeit von 1900—1914 zugleich auch als Beispiele zur Ausformung der Moderne: es werden Grundlagen, Bedingungen und Möglichkeiten einer Kunst sichtbar, von der Paul Klee gesagt hat, sie spiele mit den letzten Dingen ein unwissend Spiel und erreiche sie doch.

SYMPOSION

Philosophische Schriftenreihe

Herausgegeben von Max Müller, Bernhard Welte, Erik Wolf

Heft 1: Michael Theunissen

Der Begriff „Ernst“ bei Sören Kierkegaard

Heft 2: Ernst Tugendhat

Ti katà tinós

Eine Untersuchung zu Struktur und Ursprung aristotelischer Grundbegriffe.

Heft 3: Karlfried Gründer

Figur und Geschichte

Johann Georg Hamanns „Biblische Betrachtungen“ als Ansatz einer Geschichtsphilosophie.

Heft 4: Odo Marquard

Skeptische Methode im Blick auf Kant

Heft 5: Franz Körner

Das Sein und der Mensch

Die existentielle Seinsentdeckung des jungen Augustin.

Heft 6: Maria Otto

Reue und Freiheit

Versuch über ihre Beziehung im Ausgang von Sartres Drama.

Heft 7: Hubert Hohl

Lebenswelt und Geschichte

Grundzüge der Spätphilosophie E. Husserls.

Heft 8: Salvador Castellote Cubells

Die Anthropologie des Suárez

Beiträge zur spanischen Anthropologie des XVI. und XVII. Jahrhunderts.

Heft 9: Eckhard Heftrich

Die Philosophie und Rilke

Heft 10: Peter Hünemann

Trinitarische Anthropologie bei Franz Anton Staudenmaier

Heft

Die

Eine

philos.

philosophischen Fragen.

Heft 12: James M. Damske

Sein, Mensch und Tod

Das Todesproblem bei Martin Heidegger.

Heft 13: Klaus Hemmerle

Franz von Baaders philosophischer Gedanke der Schöpfung

Heft 14: Ute Guzzoni

Werden zu sich

Eine Untersuchung zu Hegels „Wissenschaft der Logik“.

Heft 15: Alois Halder

Kunst und Kult

Zur Ästhetik und Philosophie der Kunst in der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert.

Heft 16: Michele Federico Sciacca

Akt und Sein

Heft 17: Peter K. Schneider

Die wissenschaftsbegründende Funktion der Transzendentalphilosophie

Heft 18: Orlando Pugliese

Vermittlung und Kehre

Grundzüge des Geschichtsdenkens bei Martin Heidegger.

Heft 19: Nelly Tsouyopoulos

Strafe im frühgriechischen Denken

Heft 20: Jörg Splett

Die Trinitätslehre G. W. F. Hegels

